AAGE A. HANSEN-LÖVE

DER RUSSISCHE SYMBOLISMUS

SYSTEM UND ENTFALTUNG DER POETISCHEN MOTIVE.
I. BAND: DIABOLISCHER SYMBOLISMUS

VERLAG DER ÖSTERREICHISCHEN
AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

WIEN 1989

А. ХАНЗЕН-ЛЁВЕ

РУССКИЙ СИМВОЛИЗМ

СИСТЕМА ПОЭТИЧЕСКИХ МОТИВОВ
РАННИЙ СИМВОЛИЗМ

ГУМАНИТАРНОЕ АГЕНСТВО
«АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ»



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ 1999

83.3 (2=Рус) 5
Ш5 (2=Рус) 53—328.81

Перевод с немецкого
С. Бромерло, А. Ц. Масевича и А. Е. Барзаха

Научный редактор
А. В. Лавров

ISBN 5—7331—0017—6

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемая книга является первой частью обширного труда по реконструкции мотивной системы русского символизма. Данный том охватывает раннюю стадию символизма, которую я называю диаволизмом.

Книга располагает наряду с основным текстом и примечаниями библиографией использованных работ, а также указателем имен и понятий, которые служат в тексте (или в цитированных работах) для обозначения поэтических или теоретических мотивов. Книга может читаться последовательно, но может служить и для выборочного поиска отдельных мотивов и их сочетаний с целью установления их "символистской" семантики и ценностных координат. При этом могут быть обнаружены как мотивы, берущие свое начало в символистских произведениях, так и те, что относятся к иным литературным эпохам и направлениям. Для последних (например, для футуризма и акмеизма) мотивный код символизма зачастую является источником — или же необходимым фоном — для их собственных смысловых и символических миров.

Все цитаты даны в орфографии оригинала, причем последовательно опускалась завершающая слово графема 'ъ' и 'ять' заменялась на 'е'. Все курсивные выделения в цитатах из русских источников принадлежат мне; они отмечают имеющиеся в соответствующей фразе мотивы, являющиеся предметом рассмотрения.

ВВЕДЕНИЕ

В попытке целостного описания литературной или художественной эпохи мы обычно оказываемся перед двумя возможностями или их комбинациями: либо в основном фактографически ориентированная историография, либо реконструктивное воспроизведение самоописания(самоописаний) основных представителей (поэтов и/или мыслителей) эпохи. В обоих случаях (хотя во втором явно тоньше) поэтические тексты и их художественная структура, а зачастую попросту их тематика, служат для "оправдания" исторических или теоретических конструкций. Само собой разумеется, что при подобном подходе отбираются лишь те тексты или "фрагменты" (в том числе и из "текстов жизни" тех или иных художников), которые подтверждают выбранную модель, тем более, что существует возможность оправдания принципов селекции стремлением вынести за скобки несущественный материал в целях достижения обозримости и четкости общей картины. Аугорефлексивный дискурс интерпретируемых художников, в тех случаях, когда они сами выступают как теоретики, дополнительно узаконивает эту тенденцию, поскольку первичные тексты, то есть собственно произведения искусства, рассматриваются здесь в качестве иллюстраций к вторичным и даже третичным текстам. Мы не будем сейчас обсуждать вопрос, какие законы управляют отклонением имманентных поэтических структур для макросистем, представляющих периоды или эпохи, от их глобальных само- или ино-описаний. Всеобъемлющее и возможно более систематическое описание и анализ кодов целых эпох или периодов позволяет — даже без учета статистического распределения отдельных элементов согласно их тематической или поэтологической (семиотической) релевантности — вскрыть на первый взгляд с трудом объяснимую рассогласованность между, с одной стороны, кодами или структурами данного корпуса текстов в целом и, с другой стороны, ауторефлексией представителей эпохи как вовне направленной, так и имманентной. Литературно-историческая типология культур и эпох столь страдает от этой рассогласованности, что возникает естественное стремление прочитывать и оценивать избранные тексты и избранных авторов как таковых, самих по себе, вне или даже в оппозиции к объемлющему их контексту и релевантному для них культурному коду.

Аналитически ориентированное литературоведение и искусствознание не должны поддаваться этому искушению, зачастую справедливо разочаровывающему читателя историй искусства и культуры, особенно в тех случаях, когда противоречия между отдельными текстами или авторами (или группами авторов) в н у т р и некоего периода оказываются значительнее, нежели противоречия данного периода с д р у г и м и периодами или эпохами. Предлагаемое исследование русского символизма преследует цель представить весьма обширный и неоднородный корпус текстов многочисленных авторов с точки зрения его о б щ н о с т и. Полнота охвата всех имеющих отношение к делу текстов обусловила, однако, достаточно серьезные ограничения в выбо-

ре аналитических подходов, равно как и в отборе рассматриваемых жанров.

1. Анализ в основном ограничивается (хотя и с отдельными исключениями) п а р а д и г м а т и к о й исследуемых поэтических текстов, причем не столько парадигматикой, то есть семантической организацией, отдельных текстов, сколько парадигматикой текстового корпуса в целом: при этом за скобки выносится подробный анализ функционирования отдельных парадигм (например, таких семантических единиц как *солнце* или *свирель*) внутри конкретного текста со всеми его специфическими поэтическими структурами и приемами, со всеми присущими этому тексту актуализирующими и семасиологизирующими факторами. Равным образом пришлось отказаться — еще более радикально — от "интерпретации", то есть от п р а г м а т и ч е с к о й оценки и осмысления. Подобное ограничение системой символики имеет в первую очередь чисто практическое, количественное основание: стремление к возможно более полному или по крайней мере репрезентативному охвату и документированию всех значимых парадигм рассматриваемого корпуса текстов неизбежно выливается в чрезвычайно растянутое изложение. Несмотря на это, мне показалось разумным при систематическом описании макроструктур, представляющих весь текстовый корпус, начать с разбора парадигматики, чтобы затем, в ходе последующего анализа, показать семантическое и прагматическое функционирование этих парадигм в конкретных текстах под воздействием поэтических приемов (таких, как паронимия, анаграмматика, рифма, ритмика и т. д.). Данное исследование не могло совершенно игнорировать соответствующий с и н т а г м а т и ч е с к и й анализ, в особенности в том, что касается конститутивных функций звуковых эквивалентностей в символистских стихотворных текстах, — например, невозможно не учитывать неоднократно отмечавшуюся семантическую связь, возникающую в результате фонологических и морфологических скрещений, например, *сол*нце-*зол*ото, *земля-змея*, *серп*-*сер*ебро, *город-дорог*а и т. д. Другим предвосхищением будущей всеобъемлющей реконструкции символистского кода и учреждаемого им семантического мира являются многочисленные указания на определенные логико-семантические структуры, типичные для отдельных субсистем символизма (например, для поэтического мира "диаволики"). Сюда относится подробное рассмотрение предпочтительно используемых или доминирующих семантических фигур, таких как оксюморон для диаволического символизма, катахрестические[1] или парадоксальные фигуры в гротескном символизме, пристрастие мифопоэтического символизма к подмене или ротации субъекта и объекта, наблюдателя и наблюдаемого, своего и чужого и пр. Подобные экскурсы в область семантики и поэтики были необходимы для того, чтобы избежать опасности превращения данного исследования в простой к а т а л о г м о т и в о в, в котором парадигмы подвергнуты неадекватной, осовремененной, внесимволистической классификации, классификации с точки зрения обыденного языка.

Впрочем, для меня было важнее не столько исчерпывающее каталогизирование предметных символов[2], сколько их систематизация, реконструкция оппозиций семантических признаков или целых символических комплексов, чья д и н а м и к а (движение, подстановка, подмена, *вос*- или *нис*-хождение по ценностной шкале, слияние и дизъюнкция) сама по себе обладает семантическим и символически-ценностным характером. Это касается, скажем,

обнаружения специфических "типов движения", которые доминируют в той или иной модели или корпусе символистских текстов, например, почти исключительное предпочтение кинетических символов, описывающих 'падение', 'соскальзывание', 'нисхождение', 'погружение', что в диаволическом символизме рассматривается как "реализация" понятия "декадентство", *décadence*; в мифопоэтической модели символизма его сменяет двойственность *ascensus* и *descensus*, восхождения и нисхождения; для гротескно-карнавального символизма наиболее характерна ротация верха и низа на вертикали ценностной иерархии и т. д.

Точно так же и топография мира мифопоэтических символов не может ограничиваться простой каталогизацией всегда одного и того же набора топографических понятий. С одной стороны, здесь существенны пространственные категории, определяемые жестко соблюдаемыми корреляциями ('замкнутость' и 'разорванность', 'кружение' и 'трансцендирование' через 'пороги', 'путь *как* цель' и 'путь *к* цели', корреляция топологических и аксиологических категорий, таких как 'верх'–'низ' соотв. 'ценный'–'неценный', 'спереди' и 'сзади' соотв. 'ожидание' и 'воспоминание' и т. п.). Не менее важно, однако, и контрастное описание различных моделей символизма (сокращенно обозначаемых ниже как CI, CII, CIII), каждая из которых располагает собственной, не смешиваемой с другими временной и пространственной символикой, специфической семантической системой и собственной аксиологической иерархией.

При этом многое в таком описании свидетельствует о том, что переход от одного периода или субсистемы к другой порой закладывается и предваряется уже в н у т р и данной модели. Это предварительное "саморазрушение" системы особенно четко прослеживается на тех позициях реконструируемого (мифо-)поэтического мира, где соответствующая парадигматика представляется гипертрофированной и тотальной (как, скажем, лунная символика в CI), или же там, где те или иные символические комплексы почти не заметны, хотя с точки зрения общей и универсальной "мифологики" их наличия следовало бы ожидать. Подобные случаи сознательного или бессознательного отбрасывания или вынесения за скобки целых символических комплексов могут быть значимы лишь тогда, когда, с одной стороны, предполагается существование универсальной (по крайней мере европейской) символической парадигматики, равно как и ее закрепление в системе архетипических категорий, а с другой стороны, когда само отсутствие данного комплекса как значимая н у л е в а я п о з и ц и я системы интегрировано в описание. Возникает впечатление, что именно эти гипертрофия или атрофия системности (символического космоса) и обусловливают ту самую д и н а м и з а ц и ю , которая и приводит к де- или реконструкции поэтических миров и художественных моделей. Чрезмерное расширение одной парадигматической подсистемы за счет другой, переоценка одной символики за счет альтернативной или, наоборот, вытеснение и недооценка целых комплексов создают неравновесность, дефицит или избыточность, которые не проходят бесследно и для прочих составных частей парадигматики.

Отсюда можно вывести два заключения. Отслеживание деформаций и пробелов (символической) парадигматики не позволяет согласиться с отнесением того, что на п р а г м а т и ч е с к о м уровне выглядит как непоследо-

вательность, кризисность, ненадежность и сомнительность, проявляющаяся в смешении или противоположении тех или иных критикуемых символистами типов поведения, — исключительно на счет произвола или своенравия того или иного человека. На самом деле все обстоит как раз наоборот: основополагающей особенностью символистского художественного мышления и самопонимания является то, что "текст жизни" сам "диктуется" и со-творяется "текстом искусства", более того, "текст жизни" — посредством индивидуального мифа, персональной манеры и специфического облика символистского художника — прихотливым образом распространяется за пределы индивидуального в универсальное пространство культуры.

Чтобы выявить эти связи (по крайней мере, относительно важнейших парадигм), в расширенных примечаниях к книге были учтены многочисленные релевантные документы символистского жизнетворчества, равно как и соответствующие "художественные идеи". Искусствоведческие, философские, религиозные, научные, биографические, литературно-критические и публицистические дискурсы символистов представлены здесь лишь в той мере, в какой они "развертывают" парадигматику поэтических (стихотворных) текстов в рамках доминирующего теоретического дискурса или же инсценируют ее на материале индивидуального жизненного мира поэта. Точно так же теоретические тексты (самих символистов) служат не столько вышеупомянутым самоописанием, сколько своего рода "продолжением" первичных поэтических текстов (вместе с возникающими там словесными символами) в иных жанрах и в иной (прагматической) среде. Утрируя, можно сказать, что теоретические работы читаются под углом зрения поэтических текстов, а не в плане обсуждения их собственных качеств как составной части философии или эстетики символизма. При этом я сделал неожиданное наблюдение (весьма показательное для символизма), что поэтические (первичные) тексты на уровне парадигматики служат своего рода "бессознательным" теоретического дискурса. Последний, в свою очередь, те же самые поэтические тексты, которые он в изобилии цитирует и комментирует, делает составной частью некоего "Сверх-Я" культуры, устанавливая собственные диахронические и синхронические интертекстуальные связи.

В дальнейшем я еще коснусь причин вынесения за скобки данного исследования художественной прозы символистов, их рассказов и романов. Здесь подчеркнем лишь то, что именно художественная проза зачастую служит промежуточным звеном между "искусством слова" (поэзией в узком смысле) и ауторефлексивным теоретическим дискурсом, который и сам рассматривался символизмом как составная часть художественного творчества. Прозаический текст оказывается как бы стадией "процесса перевода" поэтического мира (с его принципом "творчества") на язык "теории" (в изначальном смысле слова θεωρία как внешнего, дистанцированного созерцания). Тем не менее, проза ни для раннего символизма (CI), ни для мифопоэтической модели символизма начала века (CII) не играла той конститутивной роли, какую она исполняла для поэтики и мироустройства CIII, то есть для символизма "позднего". Нередко теоретический текст представляет собой прямое продолжение поэтического, так что не без основания можно говорить о своего рода "лирическом теоретизированиии", в котором теоретические термины (религиозные, научные, поэтологические и др.) становятся поэтическими символами. В этой свя-

зи иногда используется понятие “термины-символы”[3].

Без точного знания поэтической парадигматики соответствующего корпуса символистских текстов, не “принимая ее всерьез” с философской точки зрения, едва ли возможно осмысленное истолкование теоретических высказываний символистов. Но до сих пор эти теории как правило прочитывались как нечто исключительно философское, религиозное, эстетическое, поэтологическое или же из них компилировалась некая “теория символизма”. В результате получались чрезвычайно противоречивые и неудовлетворительные, а зачастую попросту путаные и расплывчатые “теории” непрофессиональных ученых и мыслителей. Серьезное рассмотрение теоретических высказываний символистов лишь тогда имеет смысл, когда оно влечет за собой вскрытие (мифо)поэтических истоков стихотворной парадигматики в их философских, религиозных и даже (авто)биографических сочинениях. По этой причине и примечания к данной книге, где документированы и прокомментированы соответствующие типы дискурса, должны читаться как равноправная часть целостного описания.

Второй вывод, который можно сделать из обнаружения неполноты и чрезвычайной селективности семантического мира символизма, состоит в следующем. Не останавливаясь здесь на более подробных доказательствах (существенная часть которых приводится в примечаниях к работе), можно утверждать, что все символисты располагали определенным (отчасти даже профессиональным, чтобы не сказать профессорским) *знанием* о символах и мифах[4] — некоторые из них даже добились серьезных успехов в области исследования мифов и символов, истории религии и ересиологии, классической филологии и этнологии. Уже на этом основании можно быть уверенным в том, что символисты были детально осведомлены о символическом и мифологическом космосе западноевропейских (а также и восточных, и заокеанских) культур, то есть обладали могущим быть эксплицированным знанием о составе и строении различных мифологических систем. Таким образом пробелы и деформации в *канонических* системах “мифологического” (а также в фольклорных, этнографических, субкультурных системах символов), их трансформация в некие коллективные и индивидуальные мифопоэтические системы следует рассматривать как знаменательный и значимый факт. Пустоты, пробелы, “нулевые позиции” играют весьма существенную роль в анализе мотивной системы.

По возможности полное описание встречающихся в стихах парадигм приводит к совершенно поразительным результатам, которых трудно было бы достичь при выборочном или частичном чтении символистских текстов или предпочтении лишь избранных авторов. Уже по одной этой причине необходимо было по возможности репрезентативное перечисление соответствующих цитат; настойчивое повторение зачастую совершенно идентичных высказываний или символических комплексов еще более усиливает их суггестивность. Можно ли было заранее предполагать, что столь, казалось бы, периферийный мотив как, например, *шепот* в CI не только количественно, но и качественно, и в ценностном отношении далеко превосходит такие распространенные (уже в романтической поэзии) парадигмы, как *ночь* и *вода*? Для центральных символов бросается также в глаза их неравномерное распределение по индивидуальным мифологиям и поэтикам различных символистов —

мотив = высказывание = парадигма = символический комплекс

обстоятельство, также редко отмечавшееся ранее. Отсутствие в мифопоэтическом творчестве раннего Белого "софийной" символики, хотя бы приблизительно сопоставимой с имеющейся, например, у Блока, несколько озадачивает; не менее достойно стать предметом обсуждения наличие определенной символики только у о д н о г о представителя символистской школы (скажем, — если ограничиться единственным примером — символика *собаки* у Сологуба).

Но несмотря на эти, отнюдь не маловажные, замечания, в предлагаемом описании речь идет прежде всего о демонстрации и интерпретации общности, связывающей в с е х символистов, о реконструкции парадигматики поэтического мира символизма в целом. Кульминацией подобного рода подхода становится в конечном счете представление о тотальном символистском гипертексте, объемлющем все отдельные тексты, или, наоборот, этими отдельными текстами в каком-то смысле "развертываемом" и конкретизируемом. Подобное представление всего символизма в качестве единого "Текста" (пускай и комплексного) или "Интертекста" в рамках парадигматического анализа вполне последовательно — некоторые ученые (например, И. П. Смирнов) уже из синтагматической текстовой когерентности выводят существование некоего символистского "Пра-Текста". Такое предположение вполне соответствует символистскому самопониманию, оно также представляет собой весьма интересную аналогию тезису о том, что каждый отдельный мифологический текст является "развертыванием" единого и единственного "пра-мифа".

При таком описании, ориентированном на весь код в целом, невозможно избежать — по уже упомянутым причинам — заметного нивелирования авторов и их произведений, к тому же при рассмотрении парадигматики на первый план выходят авторы второго ряда, а для "классических" и поистине прекрасных стихотворений приходится констатировать их относительную иррелевантность. В исследовании, которое, подобно предлагаемому здесь, сосредоточено преимущественно на описании парадигматики, вообще следует воздерживаться от анализа художественных функций текста (не говоря уже о прагматических функциях), чтобы сохранить чистоту модели и систематичность описания реконструируемого кода. И наоборот, художественные "достижения" — это всегда трансцендирование, деформирование и трансформирование предзаданной парадигматики; при этом, естественно, само это остранение может становится регулярным и превращаться в составную часть некоего объемлющего кода. Чем конформнее автор по отношению к системе, тем ниже его художественная "эффективность" и тем релевантнее он становится для обнаружения модельного каркаса и типичных черт кода эпохи или периода. Поэтому в нашем описании обильно цитируются и комментируются многочисленные *minor classics* (например, такие поэты как Минский, Случевский, Добролюбов или Фофанов), несмотря на риск навлечь на себя упреки в том, что автор не делает "качественного" различия между Надсоном и Блоком, Апухтиным и Белым. Нас интересует не художественная, но эвристическая ценность. Ни отдельный символ, ни какой бы то ни было (парадигматический) код сами по себе не имеют художественной ценности; последняя возникает исключительно в тексте и в перформативном акте, которые, пользуясь неким (мифопоэтическим) кодом, одновременно его видоизменяют и творят заново.

2. Наряду с ограничением парадигматикой следует отметить еще одну, тесно с этой установкой связанную особенность: поскольку сегодня в нашем распоряжении имеются технические возможности для количественного анализа текстов (статистическими методами с использованием компьютера), вполне реальным представляется создание всеохватывающего "словаря символов". В этом направлении уже предприняты отдельные попытки — вспомним, например, частичную обработку стихотворений Блока (ср. *З. Г. Минц 1967*; *З. Г. Минц, О. А. Шишкина 1971*)[5]. В подобном анализе, однако, мы поневоле вынуждены отказаться от вписывания избранной лексемы в контекст, равно как и от установления ее символических функций в парадигматике. Успокаивает тот факт, что, скажем, анализ частотности в вышеупомянутых исследованиях дает в значительной степени те же результаты — касательно количественной оценки и оценки доминантности вербальных символов, — что и использованные здесь "ручные" способы парадигматизации тысячестраничного корпуса текстов. Я должен честно сознаться, что при подобном "ручном" подходе отнюдь не последнюю роль играют личные пристрастия и склонности (которые, впрочем, и для самого автора выясняются лишь в процессе работы), тем более, что никакое стремление к дистанцированию и объективности не может полностью исключить всех неосознаваемых факторов отбора, осуществляемого читающим "глазом". К тому же, в ходе подобного рода длительной парадигматизации в поле зрения автора с удивительным постоянством попадают собственные культурные и литературные пресуппозиции. В этом смысле реконструктивные штудии подобного рода всегда отображают не только свой объект, но и их собственного создателя.

3. Как было указано выше, мы ограничились лишь поэтическими текстами символистов. Существенное расширение анализируемого материала привело бы к необозримому разбуханию предлагаемого описания. Имеются, впрочем, две методологические причины для исключения из рассмотрения художественной прозы. Во-первых, парадигматизация повествовательного текста без (кон-)текстуального анализа (или же с его значительно суженной версией) совершенно немыслима, поскольку нарративные произведения, в отличие от произведений собственно искусства слова[6] (то есть неповествовательных поэтических текстов), организованы в основном синтагматически и соотносятся с моделями действительности (или моделями правдоподобия), реализуемыми не на морфемном или словесном уровне, но на уровне комплексных нарративных мотивов и сегментов. Вторая причина коренится в существе самой символистской жанровой системы, в которой парадигматика (мифопоэтических) текстов искусства слова занимает центральное положение как генетически, так и структурно, а повествовательные тексты (равно как и теоретические), предполагая и развивая стихотворную парадигматику, вторичны по отношению к ней. Это справедливо, разумеется, лишь для диаволической и мифопоэтической моделей символизма, тогда как третья модель (СIII) противопоставляет поэтизации прозы нарративизацию поэзии. В качестве единственного исключения можно указать "1-ю симфонию" А. Белого (чисто внешне относимую к прозе), произведение, которое, в противоположность трем другим "Симфониям" раннего Белого, вполне определенно является образцом неверсифицированного искусства слова. Вынесение прозы за

скобки дополнительно мотивирует то, что третья модель символизма рассматривается в рамках описания моделей CI и CII лишь с точки зрения ее подготовки или предвосхищения — в CIII проза является равноправным с поэзией и ей противопоставляемым генеративным центром жанровой системы. Для раннесимволистской прозы (Гиппиус, Брюсова или Сологуба) о чем-то подобном можно говорить лишь весьма условно.

4. Общепринятые классификационные и эволюционные модели символизма ориентируются отчасти на хронологические срезы, отчасти на расщепляющиеся или полярно противопоставленные друг другу эстетические и мировоззренческие программы, которые в значительной степени скоординированы с историческим (или связанным со сменой поколений) членением. Эти весьма простые и прозрачные д и х о т о м и и отчетливо группируются следующим образом[7]:

"старший символизм"	"младший символизм"
"первое поколение"	"второе поколение"
1890—1900	1900—1910
декадентство	религиозно-философский символизм, "истинный символизм"
эстетизм	реалистический символизм
артифициализм *fin de siècle*	неомифологизм
стиль "модерн" (югендштиль)	неоромантизм[8]
франкофильство	германофильство

Эти дихотомии — как правило окантовываемые пред- и постсимволистскими "рамками" — находятся, в принципе, в русле традиционного деления искусства (и культуры) на искусство классического и романтического типа, той классификации, всеобщность которой оставляет открытыми множество вопросов, чересчур выпячивая программно-эстетические аспекты. Предпринятый в данном исследовании опыт парадигматической типологии различает т р и модели, которые образуют субкоды объемлющей системы "Символизма" (CI, CII и CIII), причем, каждая из моделей сама подразделяется на д в е "программы", которые находятся друг с другом и в хронологической, и в эволюционной связи:

Предсимволизм	
CI (диаволический символизм)	CI/1 (негативная диаволика эстетизма) CI/2 (позитивная диаволика панэстетизма, "магический символизм")

СII (мифопоэтический символизм)	СII/1 (позитивная мифопоэзия) СII/2 (негатитивная мифопоэзия)
СIII (гротескно-карнавальный символизм)	СIII/1 (позитивная де- и ремифологизация) СIII/2 (разрушение и аутомифологизация разнородных "символизмов")
Метасимволизм	

Эта схема статична в той мере, в какой она изолирует типологические модели и контрастно их друг другу противополагает; она динамична в том смысле, что выявляет последовательность (эволюцию) и взаимные корреляции моделей и фаз и выводит их из внутренних напряжений и расколов отдельных моделей[9]. Статическое противопоставление моделей позволяет осуществить их типологическую идентификацию, дешифровку их собственных кодов и ценностных систем; динамические корреляции выявляют взаимные про- и регрессивные импликации этих моделей. В этом плане контрапозитивная программа в рамках какой-либо одной модели (например, СI/I или СII/2 и т. д.) является исходным пунктом последующей позитивной программы (СII/1 или СIII/1). Таким образом то, что ранее представлялось смешением, переплетением, непоследовательностью разнородных программ, предстает в качестве конвергенций и интерференций как внутри поэтических текстов и их совокупностей, так и между ними. Путаница могла возникать из-за того, что одновременно (даже в один и тот же год, скажем, в 1902 году) появляются стихотворения, относящиеся к модели СI/2 и СII/1, тогда как чуть позже выходят тексты, с полным основанием могущие быть причислены к СII/2, но при этом вновь содержащие (в большей или меньшей степени) элементы СI/2. С помощью данной схемы могут быть описаны как эволюционные аспекты диахронии (например, конститутивные для любой периодизации отношения "пред-" и "вслед-за", "еще-не" и "уже-не"), так и одновременность гетерогенных моделей и программ (относящихся даже к различным эволюционным ступеням).

Только так может быть учтено то обстоятельство, что даже в период доминирования модели СII имелось немало поэтов (к ним относятся прежде всего З. Гиппиус, Брюсов и Сологуб), создававших стихотворения, которые, как и прежде, вполне вписывались в модель СI, и даже "продвигали ее вперед". И наоборот, могут быть выделены тексты, созданные видными представителями СII, но, без всякого сомнения, реализующие субкоды "позавчерашних" к этому моменту программ (пускай зачастую и с помощью "креолизации"). Например, стихотворения модели СII/2 конвергируют со стихотворениями мо-

дели CI/1 (это справедливо прежде всего для негативной мифопоэтики Белого и Блока).

Таким образом, становится очевидным, что "вторая программа" каждой модели противопоставляется "первой программе" модели последующей, в то время как "вторая программа" этой второй модели гомологична "первой программе" модели исходной. В рамках парадигматического описания данное обстоятельство вынуждает рассматривать многие произведения представителей CII с точки зрения парадигматики CI, не считаясь с хронологическим порядком, то есть с тем, что они созданы в период доминирования модели CII (после 1900 года). И наоборот, мотивы многих стихотворных текстов, возникших в период доминирования CI, "дешифруемы" с помощью CII. То же самое справедливо и для взаимокорреляции CII и CIII, которая, впрочем, в данном исследовании будет анализироваться лишь в одном направлении, а именно, нас будет интересовать, какие тексты или фрагменты текстов уже в период доминирования CII вписывались в парадигматику CIII или, по крайней мере, ее предвосхищали и частично реализовывали. Здесь в большинстве случаев также справедливо правило, согласно которому на уровне тематико-мотивной аналогии семантика CII/2 и CIII/1 конвергирует, тогда как в аксиологической плоскости обе программы противопоставлены друг другу (точнее, CIII/1 критикует и дезавуирует CII/2). Напротив, CII/1 и CIII/2 дивергентны в тематико-мотивном отношении (они созидают разные семантические миры, используют весьма различные в тематическом отношении символы), тогда как "вторая программа" третьей модели "реабилитирует" "первую программу" модели второй, то есть восстанавливает ее ценности (ее эстетическую, религиозную или философскую релевантность).

Лишь эта имманентная каждой модели дихотомия (деление на CI/1 и CI/2, CII/1 и CII/2 и т. д.) позволяет — по крайней мере предварительно — описать своего рода "причинно-следственные" зависимости в эволюции систем, в де- и реконструкции моделей и поэтических миров уже в рамках парадигматического анализа (то есть в рамках реконструкции доминирующей в данный момент системы символики), причем сделать это, не прибегая к зачастую дезориентирующим и противоречивым автокомментариям символистов в их ауторефлексивных текстах, — в автобиографических записках, в письмах, дневниках, манифестах и программах, в философских и поэтологических сочинениях и пр.

Здесь следует указать на специфичную для символизма асинхронность развития различных художественных жанров и форм. Например, если в поэтических текстах определенно доминирует парадигматика и программатика (то есть аксиологическая ориентация, ценностные категории и автоинтерпретация) одной модели (скажем, CII/1), то одновременно же возникают повествовательные тексты[10], которые не менее определенно реализуют программу CIII/1 (что особенно ярко проявилось в прозе Белого, причем сразу же после 1900 года, в его 2—4-й "симфониях"). Один и тот же символист одновременно публикует стихи беспримесно визионерские по парадигматике и программатике, стихи, исполненные мифопоэтической "веры" (понимаемой здесь в самом общем виде как особая аксиологическая ориентация) — и прозу, которая ставит под вопрос именно эту ценностную позицию и связанный с нею мир символов. Дело осложняется тем, что этот

же самый автор (Белый) упрекает в письмах своего друга-поэта (Блока) в том, что тот в своих стихах изменил этой же ценностной системе или подменил ее иными символами. Сам Блок, со своей стороны, в это же самое время публикует по-прежнему "системоконформные" (мифопоэтические) стихотворения, весьма амбивалентно при этом высказываясь по поводу мифопоэтических же ценностей (например тех, что исповедовались группировавшимися вокруг Белого "аргонавтами") как в письмах к Белому, так и в своей теоретической и литературно-критической прозе. "Драма" этой несогласованности между различными жанрами, гетерогенными парадигматическими кодами и взаимоисключающими прагматическими жизненными позициями нашла свое отражение в многочисленных примечаниях к данной работе; обстоятельный анализ этой проблемы предполагает рассмотрение письменной прагматики символизма, которую еще предстоит описать, уделяя при этом главное внимание взаимным переводам и перекодировкам различных "текстов искусства" и "текстов жизни".

По-видимому, именно эта жанровая асинхронность (и связанная с нею асинхронность прагматических жизненных ситуаций), наряду с "синхронностью" различных моделей в одних и тех же поэтических текстах, является главной причиной того, что многие описания символизма ограничиваются одним или несколькими определенными авторами, поскольку в этом случае эволюционные проблемы могут быть разрешены с помощью биографических "мотивировок". Стихотворные тексты нанизываются в своего рода комментарий к жизни поэта, вследствие чего уже сама их последовательность приобретает черты закономерности, и прожитая жизнь представляется (естественно, ретроспективно) как необходимость, ставшая судьбой. При такой "биографической" детерминации индивидуальное "дело жизни" принимает характер неумолимой последовательности "актов" и "явлений", в которых отдельные произведения дефилируют, словно герои на сцене. Сами символисты, напротив, склонялись к убеждению, что собственно "текст жизни" символистского *жизнетворчества* р е а л и з у е т "текст искусства" и, следовательно, "прагматизирует" парадигматику *словотворчества* в деятельности символистов и их групп. В этом смысле жизнеисполнение становится "комментарием" к "жизне-искусству", "свернутому", "запрограммированному" *in писе* в поэтическом творчестве. П р и е м ы соответствующего "развертывания", трансформаторы, преобразующие пра-текст бытия в экзистенциальное сообщение, могли бы, таким образом, быть предметом поэтологического, аналитического описания, к которому, как мы уже отмечали, данное исследование прибегает лишь постольку, поскольку оно необходимо в реконструкции поэтического мира. Здесь я должен отослать читателей к возможному продолжению данной работы, а также к тем многочисленным — хотя и не исчерпывающим — исследованиям, которые имеются в этой области.

Работы, которые ограничиваются рассмотрением мотивов поэзии того или иного символиста (эти работы, посвященные Блоку, Бальмонту, Вл. Соловьеву, З. Гиппиус, отчасти, Белому и др., активно используются в примечаниях к данной книге), могут считаться лишь предварением действительно фундаментального обобщения материала и соответствующей парадигматизации. Это справедливо уже хотя бы потому, что при монографической парадигматизации отдельно взятого произведения или определенной группы мотивов связь

с целостной системой мотивов учитывается весьма избирательно, вследствие чего значение отдельного символа или метафоры в единстве символического кода остается за скобками, или его обсуждение ограничивается лишь намеками и догадками. Нередко предмет исследования суживается до *одного* автора (или *одной* парадигмы), а все остальное используется в качестве контекста или источника и к тому же не для совокупной парадигматизации, но преимущественно для установления *интертекстуальных* связей[11].

Без сомнения, интертекстуальный анализ, то есть обнаружение цитатных или аллюзионных межтекстовых корреляций, относится к области *синтагматики текста*, которая исследует поэтическую *функцию* отдельного парадигматического элемента. Это пока не является — по уже указанным причинам — нашей задачей; вместе с тем остается за скобками и весь комплекс символистского "интертекстуализма". Но уже само вычленение и систематизация тысяч цитат в свете определенной парадигматики является необходимой предпосылкой интертекстуального анализа,— естественно, никоим образом не подменяя его. Парадигматическая *аналогичность* различных сегментов текста, столь часто обнаруживаемая в данной работе, имеет отношение прежде всего к семантическому коду и связанной с ним аксиологической иерархии символов; то, что те же самые тексты или фрагменты текстов *могут* интертекстуально функционировать в качестве *цитат* или аллюзий, не имеет для нас значения: существенно лишь, находятся ли они с другими текстами в *гомологической* связи, то есть в такой связи, которая состоит в функциональной коррелятивности и прагматической равноценности. Таким образом, тексты фигурируют здесь как *сообщения* в определенном горизонте *интерпретации*. Это замечание представляется тем более важным, что именно ранний символизм (т. е. "диаволизм") обладал такой поразительной замкнутостью, что отдельные произведения представителей этой модели и впрямь как бы взаимозаменяемы, и возникает впечатление, что мы имеем дело с *одним единственным* текстом, созданным множеством различных авторов. В любом случае параллелизм аналогичных мотивов и символов никоим образом не достаточен для констатации наличия интертекстуальной связи и соответствующих намерений автора.

Если описывать выше очерченную эволюцию отдельной модели (во всех ее субкодах и программах) как развертывание кода, объемлющего весь символизм, то возникает проблема "регрессивной импликации" последующей модели на предшествующую. Это непосредственно касается третьей модели (СIII), одной из особенностей которой является то, что она *переоценивает* (или *обесценивает*), функционально реконструирует и в целом перестраивает предшествующие модели, причем этот процесс протекает под знаком того, что уже имеется единая модель символизма в качестве ретроспективно завершенного, обозримого, артикулированного и продуманного сценария (вернее, этот процесс вообще становится возможен лишь при наличии такой модели). Сам символизм в рамках СIII становится "мифом", чьи тексты приобретают характер символов.

Символисты модели СIII писали подчас демонстративно "символистские" стихотворения и романы, фельетоны и письма, автобиографии и "истории литературы". Особенно очевидной стала эта тенденция в дискуссии о симво-

лизме 1910 года, например, в статье Блока "О современном состоянии русского символизма" (*А. Блок V, 425—436*). Здесь, с одной стороны, анализируются предшествующие модели и фазы символизма (Блок именует их "тезой–антитезой–синтезом"), с другой стороны, в самом этом тексте реализованы все характерные для модели СIII черты. CI и CII трактуются как нечто объективное, как необходимые и закономерно сменяющие друг друга события (и тем самым происходит их "историзация"). Одновременно мифопоэзия символистов (и их жизнетворчество как ее составная часть) сама возвышается до "мифа символизма", а предшествующие ей "фазы" или "тезы", равно как и собственная ее парадигматика, превращаются в мифологемы, которые в рамках синтеза, осуществляемого СIII, метасимволистически переосмысляются и служат источником дальнейшей символизации и мифологизации. Утрируя, можно сказать, что в этом плане мифологемы CI и CII являются продуктом в н е ш н е й трансформации (они увязываются с пред- и внесимволистскими системами архетипических культурных и историко-литературных символов и мифологем), тогда как модель СIII реализуется при посредстве в н у т р е н н е й трансформации: она пользуется имманентными символизму мифологемами, считая их частью состоявшегося, п р е д з а д а н н о г о СIII кода. Образно можно сказать о своего рода "самопереваривании" системы, при котором достигается совершенно новая интеграция того, что прежде было как "своим", так и "чужим"[12].

Почти через десять лет после статьи Блока "О современном состоянии русского символизма" последнюю фазу процесса аутоисторизации и канонизации символизма маркирует (если вновь ограничиться единственным примером) поэма Андрея Белого "Первое свидание". Этот процесс достигает своей высшей точки и завершения в больших мемуарных произведениях Белого 20-х — начала 30-х годов. Эти сочинения, однако, как раз потому не учитываются нами при описании CI и CII, что перспектива и принципы отбора в них полностью определяются моделью СIII. И именно это обстоятельство негативно повлияло на позднейший образ символизма: историки слишком охотно полагались на исходящую от самих символистов мемуарную литературу (и прежде всего на мемуары Белого). Проблема еще и в том, что при реконструкции СIII необходимо отличать упомянутые выше аутомифологизирующие и аутоисторизирующие работы от описаний, уже в значительной мере п о с т с и м в о л и с т с к и х, то есть принадлежащих к иным, последующим или одновременным с символизмом направлениям и системам. Для модели СIII типично, что один и тот же текст или отрывок может быть прочитан с помощью различных кодов, причем собственно символистский является лишь о д н и м из многих. То же справедливо и для конвергенции между символизмом и акмеизмом (отчасти уже в произведениях Анненского[13], а впоследствии и у Кузмина[14]) или между архаизмом Вяч. Иванова и неопримитивизмом Хлебникова[15].

Сходная "омонимия" текстов, которые одновременно — то есть почти на одной временной стадии — принадлежат различным системам, наблюдается и в п р е д с и м в о л и з м е[16], который не раз приравнивался то к (нео)романтизму (Фет, Тютчев), то к *poésie pure* (Апухтин, Голенищев-Кутузов и др.), то к лирическому импрессионизму. К предсимволизму относятся стихи и поэмы Вл. Соловьева 70-х — 80-х годов, раннее творчество Мережковского,

Минского, Фофанова, Случевского и др., чьи произведения частично предшествуют хронологической границе — началу 90-х годов — отмечающей возникновение русского символизма в обличии декадентства на французский манер[17]. Предсимволистскис произведения близких к символизму, зачастую второстепенных авторов в значительной степени включены в парадигматизацию модели CI, что обостряет ощущение общности полемизирующих друг с другом творений Сологуба и Брюсова, Гиппиус и Анненского.

Нижеприведенные хронологические координаты служат для общей исторической ориентации:

1. Период доминирования CI приходится на 90-е годы XIX века, а его "латентный" период — на первые годы XX века. Сюда относится поэтическое творчество Брюсова, Бальмонта, Гиппиус, Вл. Соловьева, А. Добролюбова, Анненского, Мережковского, Сологуба, Минского, Фофанова, Случевского, Коневского и др.

2. Временные рамки CII охватывают период между 1900 и 1907 годами, причем в его середине (около 1903—04 годов) обнаруживаются первые признаки "второй программы" (CII/2 — "негативный символизм"). Главным образом с этой фазой развития символизма (CII) связаны стихи Вяч. Иванова, Белого, Блока, Городецкого, Волошина, а также тех авторов, кто начинал свой путь еще в традициях CI, и либо частично сохранил свою приверженность этой модели, либо сменил ее на мифопоэтику CII.

3. Период доминирования CIII начинается в 1907/08 годах, и отзвуки этой модели улавливаются вплоть до 20-х годов.

Эта хронологическая канва принята большинством исследователей символизма (ср. *Н. Пустыгина 1975, 144 и сл.; И. П. Смирнов 1977, 40 и сл.; З. Г. Минц 1980а, 108 и сл.*), да и сами символисты мыслили "годами", отмечавшими расцвет или кризис их *жизнетворчества* (например, смерть Вл. Соловьева в 1900 году, разрыв Блока с Белым около 1904/05 гг., революция 1905 года, постановка блоковского "Балаганчика" в 1906 году и т. д.).

***

Наконец, несколько слов о самой форме представления материала. Процесс парадигматизации, то есть разложения и "разменивания" поэтических и теоретических текстов на мелкие и мельчайшие цитаты сам по себе удручающ и разрушителен, если иметь в виду изначальную целостность художественных творений. Взглянем, однако, на предлагаемый здесь текст как на некий самостоятельный синтетический дискурс, который стремится к собственной целостности и тотальности и, тем самым, делает возможным такое прочтение парадигм, которое могло и не предусматриваться породившими их текстами. В конечном итоге, подобная манера чтения выходит, разумеется, за рамки чисто научного подхода, что не означает ничего иного, кроме того, что сквозь анализ и с его помощью мы вновь прикасаемся к Искусству.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. К роли катахрезы в поэтической семантике символизма см.: *М. Гофман 1937, 80 и сл.* (согласно М. Гофману, катахреза служит преодолению языковых границ, выходу "за пределы предельного"); о катахрезе и других семантических фигурах в системе русского модернизма см.: *И. Р. Дёринг-Смирнова, И. П. Смирнов 1980, 40 и сл.; И. П. Смирнов 1986, 57—64;* подытожено в: *A. Hansen-Love 1980, 184 и сл.*

2. Термин 'мотив' в данной работе понимается прежде всего функционально, а не просто тематически-описательно; см. классическое определение: *В. В. Иванов, В. Н. Топоров 1963, 112* (мотив как функциональная взаимосвязь предметов); ср. также: *Смирнов 1972, 299 и сл.*

3. Мережковский (*Мережковский, "О причинах упадка...", [1892], XVIII, 198 и сл.*) противопоставляет символистских "поэтов-критиков" и их неоромантическую "поэзию поэзии" представителям "радикальной критики" шестидесятых годов XIX века, которая функционирует преимущественно вне художественного дискурса. Д. Е. Максимов (*Д. Е. Максимов 1964, 28 и сл.)* подробно обсуждает значимость "критической прозы" в творчестве А. Блока (и в символизме вообще). Следуя за ревальвацией художественной критики у О. Уайльда ("The Critic as artist" — "Критик как художник") и еще ранее в (немецком) романтизме, символизм радикально "эстетизировал" и "поэтизировал" критически-теоретический дискурс. Мифопоэтические символы в теоретических трудах оборачиваются "символами-мыслями" (*там же, 45 и сл.*). Для полноты следует указать не отмеченное Максимовым различие между эстетически-диаволической и мифопоэтической "символикой мысли": если в СII мифопоэтические символы в абстрактном дискурсе развертываются аллегорически (и тем самым критический, философский текст становится составной частью поэтического творчества), то в стихотворениях раннего символизма сами символы-мысли предстают в качестве аллегорий, не нуждаясь в непременных критически-теоретических коррелятах. Литературно-критические опыты Брюсова (и даже Мережковского) вопреки их собственным намерениям имеют исключительно "аналитический" и дискурсивный характер, тогда как теоретические тексты Блока, Белого или Иванова принадлежат тому же мифопоэтическому миру, что и их стихотворения и драмы. Поэтому их критико-поэтические тексты являются не (только) комментариями к собственным (и собственно) поэтическим произведениям, но равноправны с первичными текстами. Таким образом доминирующая в СI "поэзия мысли" освобождается от своей "занудности", поскольку ее ауторефлексивная функция в СII (в мифопоэтическом символизме) переходит к теоретико-критическим жанрам (по поводу трактовки классической русской поэзии как поэзии мысли с точки зрения раннего символизма см. *Философские течения 1896*). Согласно Брюсову, Вл. Соловьев был первым, кому удалось установить органическую связь между поэзией и философией, а Фет, Тютчев и Баратынский были лишь "философствующими лириками" (ср.: *С. Кульюс 1985, 55 и сл., 65 и сл.; Г. А. Бялый 1972, 34 и сл.*; о брюсовском плане "Истории русской критики" см.: *там же, 54 и сл.* и *С. Гиндин 1970, 189—203*).

Типичной чертой символистского панэстетизма являлась экспансия искусства в "традиционно научные области" (*Н. Пустыгина 1975, 143*), благодаря чему становилась возможной переадресация искусству гносеологических функций теоретического мышления. Согласно *З. Г. Минц, Ю. М. Лотман 1973, 96 и сл.*, символизм был ориентирован на "вторую действительность", которая как "модель моделей" включается в символистские тексты ("тексты о текстах"): "Поскольку между текстом, создаваемым автором, и реальностью может находиться метатекстовое построение (концепция, теоретическое описание мифа, истории, культуры) произведение приобретает метаметатекстовый характер" (*там же*). — Ср. также: *Wallrafen 1982, 116 и сл.* (о литературной критике как "субъективном жанре" в творчестве М. Волошина; вообще о роли критики в модернизме ср.: *A. Hansen-Love 1978, 392 и сл., 409 и сл., 465 и сл.*).

4. Согласно *А. М. Панченко, И. П. Смирнов 1971, 33 и сл.*, символизм создал совершенно новый тип писателя – писателя, который уже не мог обойтись без гуманитарной подготовки и должен был иметь университетское филологическое образование.

Символистская "мифотворческая эстетика" базировалась на обстоятельных мифологических и исторических штудиях — прежде всего это относится к Вл. Соловьеву, Вяч. Иванову, но также и к А. Блоку (*Д. Е. Максимов 1979, 8 и сл.*), работа которого "Поэзия заговоров и заклинаний" (1906) по построению очень напоминает исследование Соловьева "Первобытное язычество" (*Соловьев VI, 174—233*). Работы Веселовского и Потебни побудили Блока к усиленным занятиям мифопоэтическим приемом "реализации метафоры" и вообще "метафоричностью мышления" (*Блок IV, 142; Д. Е. Максимов 1979, 16 и сл.*). Примечательно, что Блок эксплицитно использует понятие "конкретное мышление", противопоставляя его абстрактной спекуляции и теоретизированию Белого и мистических "догматиков" (*Блок IX, 71*), причем использует его в значении, совпадающем с тем, которое придается понятию "конкретного мышления" в мифологике Леви-Стросса (ср. концепцию Леви-Стросса о *pensée sauvage: Cl. Lévi-Strauss 1968, 253 и сл., 340 и сл.*).

Е. В. Померанцева (*Е. В. Померанцева 1975, 88 и сл.*) анализирует работу Блока "Поэзия заговоров и заклинаний" с точки зрения современной фольклористики. Высокую начитанность в области антропологии, мифологии, гностики, оккультизма и т. д. демонстрируют "Комментарии" Белого к его "Символизму" (ср., например, его описание архаических культур Египта, Малой Азии и доклассической Греции, *Белый С, 550 и сл.*).

5. О проблеме статистического тематического анализа см.: *Б. М. Гаспаров, Е. М. Гаспарова, З. Г. Минц 1971, 288 и сл.* Частотный словарь первого тома стихотворений А. Блока (*З. Г. Минц, О. А. Шишкина 1971, 310 и сл.*) выявляет следующие наиболее часто употребляемые слова, значимые для мифопоэтического мира молодого Блока: чаще всего фигурирует слово-символ *душа*, вслед за ним — *день, ночь, сон, там, мечта, тень, ждать, жизнь, земля, песня, огонь, любовь, небо, бог, голос, весна, без, белый, заря, звезда, слово, путь, страсть, цветок, темный, рука, туман, окно, видеть, звук, бледный, глаз, дверь, око, светлый, гореть, дорога, дух, луч, солнце, тайно, друг, сумрак, утро, вдали, тишина, волна, мир, роза, кто-то, черный* и т. д. Именно эти слова-символы и

являются теми наиболее часто используемыми лексемами, которые вообще играют доминирующую роль в CII.

З. Г. Минц (*З. Г. Минц 1967, 209 и сл.*) указывает на статистически не выделяемые, но тем не менее функционально существенные лексемы или мотивы, которые используются редко или отсутствуют (выполняя роль "нулевого знака") (*там же, 210*). В "Стихах о Прекрасной Даме" Минц различает пять мотивных групп: I. Бог, небо; II. Ты, Она, Прекрасная Дама; III. природа; IV. поэт; V. люди, земной шар, город (*там же, 211*). Эти мотивные группы подразделяются согласно следующим категориям: 1. пространственная интерпретация; 2. онтологическая характеристика; 3. сенсорная характеристика; 4. эмоциональные характеристики (субъективно-лирически, эстетически, этически) и т. д. Подобная семиотическая категоризация возможна, однако, лишь на основе подробного анализа текстов обозримого объема; для всей совокупности парадигматизированных в CI, CII и CIII текстов подобный анализ еще не проводился.

А. Книгге (*A. Knigge 1973, 117 и сл.*) также предпринимает попытку обзора основных "словесных символов" Соловьева, Блока и Белого, не определяя точнее их символические функции (о понятии Wortkunst — "искусство слова" см.: *A. Hansen-Löve 1982, 1983б*). Б. Лауэр (*B. Lauer 1986*) дает частотный анализ наиболее важных мотивов раннего творчества Сологуба; следует заметить при этом, что раннее неоромантическое творчество Сологуба восьмидесятых годов анализируется вместе с более поздними его текстами. Это приводит к существенным искажениям в системе символов. Так, в раннем творчестве Сологуба чаще всего употребляется существительное *душа,* затем следуют *жизнь* и *река*. Эти мотивы, которые играют весьма второстепенную роль в CI, вполне характерны для неоромантической парадигматики восьмидесятых годов.

Первые попытки систематизации символов предпринимались еще в рамках (позднего) символизма — см. например: *П. А. Флоренский 1923* (набросок Symbolarium'a; ср.: *Е. А. Некрасова 1984, 99—115*).

6. Мережковский в статье "О причинах упадка..." (*Мережковский XVIII, 175 и сл.*) различает "литературу" (прежде всего он имеет в виду прозу) и "поэзию", которая, по его определению, есть "сила первобытная и вечная, стихийная, произвольный и непосредственный дар Божий". Подобно явлению природы она не подчиняется воле человека, она бессознательна и поэтому непосредственно доступна "дикарям" и "детям". Поэт "одинок" в положительном смысле слова, так как он творит, не обращая внимания, внимает ли ему кто-то (*там же*). Вся литература базируется на стихийных силах "поэзии", так же как мировая культура выстроена на "первобытных силах природы". Мережковский здесь воспроизводит романтическую формулу о "природности" поэзии и ее архаически-бессознательном происхождении. "Чистая лирика" до некоторой степени "испаряет" субъективность поэта, который становится как бы "невидим" в своих стихотворениях — как Тютчев (*Соловьев, "О лирической поэзии", [1890], VI, 255*).

Для "чистой лирики" (представленной прежде всего Фетом, Полонским, Тютчевым и др.) "воображаемая действительность" (снов, визионерских явлений вечного, природы и т. д.) не выразима непосредственно (то есть не передаваема обыденным языком), о ней можно говорить лишь "намеками", "шепотом", или вообще невербально, уподобляя речь в этой ее беспредметности м у з ы к е ("без слов") — ср.: *Соловьев 1890, VI, 241 и сл.* Соловьев понимает л и р и к у как

художественную форму, способную (аналогично музыке) на "непосредственное" выражение душевного мира. Однако, согласно Соловьеву, этот принцип "непосредственности" не следует смешивать с гегелевской концепцией "субъективности" поэзии (*там же, 234*). Неприятие субъективизма в лирике характерно также для Полонского. Субъективные состояния (души) с этой точки зрения вообще непригодны для лирического выражения и не являются его предметом. Эти состояния и явления только тогда приобретают лирические качества, когда превращаются в "переживания лирического поэта" (*там же, 235*), который открывает "внутреннюю красоту человеческой души" (откровение здесь приобретает полурелигиозный смысл, *— там же, 236*). Душа художника, однако, должна находиться "в созвучии с объективным смыслом вселенной" (и с мировой душой, *там же, 236*) либо должна "воплощать" ее. Лирика — это выражение глубочайших моментов такого "созвучия"; "душа художника" и "предмет" переживания сливаются в нераздельном единстве. Это "лирическое" состояние Соловьев называет "задушевленностью" (*там же, 236*), в которой соединяются "форма" и "содержание". В отличие от эпоса и драмы лирика ограничивается "инвариантными" состояниями; процессуальность и история чужды ей (*там же, 237*). В противном случае мы имеем дело с жанрами "прикладной лирики" (*там же*).

Понятия "искусство" и "лирика" идентичны и для Брюсова: "Все искусство стремится стать лирикой. " (*Брюсов, "Ненужная правда", [1902], VI, 65*). Брюсов без изменений воспроизводит соловьевское противопоставление "лирики" и "поэзии" в своей классификации русского стихотворного искусства XIX века и литературы вообще (*Брюсов VI, 547, и сл.*): Тютчев, Фет, Метерлинк, Эсхил (и сам Соловьев) образуют линию *лирики*, тогда как Пушкин, А. Толстой, А. Майков, Шекспир и др. — линию *поэзии* (ср.: *С. Кульюс 1985, 57)*.

Вяч. Иванов (в рамках СII) также отводит доминирующую роль в системе художественных форм *поэзии* (он подразумевает при этом *лирику*). Ее превосходит лишь космологическая функция "музыкальности" (*Вяч. Иванов, "О границах искусства", II, 639 и сл.*): согласно Иванову, символисты в области лирики и достигли своих наибольших творческих успехов: "...неудивительно, что лирика столь определенно преобладала в их словесном творчестве над другими родами и что, если возникали в этом творчестве попытки эпоса или драмы, то обычно окрашивались тем же все поглощающим лиризмом..." (*там же, 639*). По поводу всего комплекса "словесное искусство vs. повествовательное искусство" ср.: *A. Hansen-Löve 1983, 1984в 1—45; И. П. Смирнов 1987, 49—83.*

7. Первая попытка периодизации модернизма и символизма принадлежит С. А. Венгерову (*С. А. Венгеров 1914—1916, "Программа издания"* и *"Этапы неоромантического движения", I, 1 и сл.*). Все направления с 1890 по 1910 годы для Венгерова находятся под знаком нео-романтизма. При этом следует различать следующие фазы: 1. Переоценка всех ценностей (90-е годы, соответствует СI); 2. Синтетический модернизм (начало века, аналогично СII); 3. Спад революционной волны (с 1906, начало СШ). Существенно здесь прежде всего противопоставление первых двух фаз (*там же, 4 и сл.*), тогда как развитие литературы после 1906 года Венгеров оценивает чересчур пристрастно и, следовательно, искажает. Классификационным принципом при систематическом описании столь различных течений модернизма у него становится общий психологический знаменатель соответствующего "поколения" (*там же, 6*).

Для модернизма в России типичен эстетический максимализм, пристрастие к чрезвычайности (*там же, 18*), новаторское сознание: "Что-то вычурное, ломающееся, крикливое и, вместе с тем, красивое, интересное и часто глубокое по стремлению захватить области, чистым реализмом оставленные в тени. [...] Есть одно общее стремление куда-то ввысь, в даль, в глубь, но только прочь от постылой плоскости серого прозябания..." (*там же, 18*). Поэтому к эпохе, названной здесь "декадентством" или "символизмом", лучше всего подходит термин неоромантизм (*там же, 16*; об этом понятии ср.: *З. Г. Минц 1988*). Вообще, согласно Эллису (*Эллис 1910, 57*), уже около 1906 года (то есть с начала доминирования СIII) термины модернизм и декадентство стали равнозначны.

Эллис (Л. Л. Кобылинский) (*Эллис 1910, 2*) противопоставляет лишь две модели символизма: Первая — "символизм художественный" в узком смысле, для которого искусство есть самоцель. В качестве характерных для этого направления авторов он называет Э. А. По, Бодлера, Верлена, Малларме, Бальмонта периода "Будем как солнце", Брюсова, Белого ("Золото в лазури") и др. Эта модель в свою очередь разделяется на: а) эстетизм (Гюисманс, Уайльд и т. д), и б) нео-романтизм (Метерлинк, Роденбах, Бальмонт ("Тишина")). Вторую модель Эллис называет "символизмом идейным", для которого искусство служит "средством" (*там же, 2*). В этой модели также выявляется несколько программ — символизм: а) моралистический (Ибсен), б) метафизический (Малларме), в) чисто мистический (А. Добролюбов), г) индивидуалистический (Ницше), д) коллективный, соборный, всенародный и т. д. В конце своей книги о символизме Эллис преподносит несколько более дифференцированную типологию, в которой Бальмонт олицетворяет собой "романтический символизм" ("революционный период"), Брюсов — "эстетический символизм", а Белый — "символизм ясновидения", за которым следует период кризиса (аналог нашего СIII); (*Эллис 1910, 320 и сл.*).

По поводу различения Вяч. Ивановым "реалистического" (то есть религиозно-теургического) и "идеалистического" (эстетического) символизма ср.: *J. 1970, 108 и сл.; J. Holthusen 1957, 40 и сл.; Ф. Степун 1964, 223 и сл.; 265 и сл.*

З. Г. Минц (*З. Г. Минц 1979, 244*), предлагает рассматривать "декадентство" и "символизм" не столько как разные периоды русского символизма (в широком смысле), сколько как "разные грани его, разные полюсы", между которыми пролегло творчество отдельных художников. В символизме "первого поколения" понятие символа еще весьма неопределенно (*там же, 193 и сл.*), потребность в философском или теософском обосновании несоизмеримо меньше чем в СII/III (ср.: *Эллис 1910, 72 и сл.*).

Общепринятое разделение на "декадентство" и "символизм", на "старших" и "младших" символистов, на субъективно-солипсический, скептически-агностический и объективно-идеалистический, мистически-платонический типы представляется поверхностным (*З. Г. Минц 1979, 243*) и относящимся скорее к самой общей модели мира (ср.: *Д. Максимов 1969, 41 и сл.*).

В. Жирмунский (*В. Жирмунский 1928, 280 и сл.*) различает три поколения символистов. При этом эстетизм первого поколения рассматривается как реакция на "аскетическую мораль" предшествующих поколений с их убежденностью в "общественном предназначении" искусства. Второе поколение ориентируется на немецких романтиков. "Бунт" третьего поколения ("кларизм", пушкинская традиция, Анненский) трактуется как реакция на миститико-философские чрез-

мерности предшествующей фазы (ср. также: *В. М. Жирмунский [1916] 1977, 106—133*).

Так как И. П. Смирнов (*И. П. Смирнов 1977, 25 и сл., 40 и сл., 54 и сл.*) различает только "декадентский" ранний символизм и символизм в узком смысле, но внутри последнего не разграничивает СII и СIII, то у него "истинный" и "поздний" символизм в значительной мере совпадают. Согласно И. П. Смирнову (*там же, 57 и сл.*), для "позднего" символизма типичны внедрение исторических реалий в абстрактную декадентскую систему (но точно так же и в универсальную мифопоэтическую систему) и связанная с этим "конкретизация универсальной семантики" посредством реализации "хроногенетической организации универсума, то есть стихотворений в п а с " (*там же, 60*). Символ уже не абстрактен, а скорее архетипичен (*там же*).

Отмеченная И. П. Смирновым (*И. П. Смирнов 1977, 33 и сл.*) тенденция символизма сводить "план референции" (художественного языка) "к нулю", в высшей степени характерна для СI: "Смысловой эффект всякого текста возникает как результат преобразования контекста" — это прежде всего касается таких авторов как А. Добролюбов (*там же, 38 и сл.*). Согласно И. П. Смирнову, в поэтике "декадентов" текст бытия полностью разлагается, семантические оппозиции теряют свое значение. *Я* "децентрируется" (*там же, 40*), человек редуцируется до индексного знака, коммуникативность языка в целом подвергается сомнению, мир теряет свойство канала коммуникации, все становится амбивалентным. То обстоятельство, что значения могут быть созданы лишь контекстуально-комбинаторно (*там же, 54*), поневоле приводит к "сужению поэтической системы". Все знаки дешифруемы только в рамках определенного корпуса текстов, в результате чего дополнительно возрастает условность и опосредованность художественных текстов, становящихся все более "самодовлеющими" и "музыкальными", а пространство "превращается во время" (*там же*).

И. П. Смирнов понимает "истинный символизм" (то есть СII) как "контрапозитивную" по отношению к декадентству программу (общие соображения см.: *A. Hansen-Löve 1980, 143 и сл.*). Этот "истинный" символизм исходит из того, что существует мир опыта, который тождествен с "семиотической средой"; этим объясняется актуализация в СII проблемы взаимозависимости выражения и содержания. В этой связи проективная сущность мифопоэтического символизма объясняется тем, что акт восприятия для него субъективен, "направлен от индивида, обладающего знаковыми ценностями", к фактичности бытия.

И. П. Смирнов (*И. П. Смирнов 1972, 284 и сл.*) делит символизм на пять фаз, которые (хронологически) следуют друг за другом: "предсимволизм", "декадентство" (соответствует СI), "истинный символизм" (соответствует преимущественно СII), "период распада" (СIII), "период дегенерации".

Н. Пустыгина (*Н. Пустыгина 1975, 144 и сл.*) выделяет пять фаз символизма, которые выходят далеко за традиционные исторические рамки (обычно фиксируемые в пределах 1890—1910 годов). В основу своей классификации она кладет различные типы аутомифологизации. Первые три фазы в основном соответствуют предложенному здесь делению на СI, СII, СIII: 1. 90-е годы (создание общего мифа искусства в эстетизме); 2. Начало XX века (создание индивидуальных символистских мифов, "частных мифов": "Прекрасная Дама" Блока, аргонавтизм Белого, соловьевство и т. д.); 3. 1906—1910 годы (период отстраненного изображения частных мифов, равно как и философской основы символизма

как метода мышления, ср. книгу Белого “Пепел” или “Балаганчик” Блока; критическое саморазрушение символизма, демифологизация, все усиливающийся поток ауторефлексивных рассуждений о символизме и его мифопоэзии как “метаметалитература”). В качестве четвертой фазы Н. Пустыгина (*там же, 146*) выделяет 1910-е годы (признание неосуществимости идеального, теургического символизма, историзация или утопизация, дифференциация индивидуальных мифов, тенденция к автобиографизму и стремление к научности символистских поэтологии и эстетики). Пустыгина не учитывает характерное для этой фазы тяготение отдельных символистов к прозе (Белый) или к драме (Блок). Пятой фазой (20-е и 30-е годы) Н. Пустыгина (*там же, 146 и сл.*) считает предпринятые символистами попытки рефлексии об истоках символизма и его общем развитии (“Возврат”, “Первое свидание” Белого) и стремление к созданию символистского метамифа (Белый в своих мемуарах). В противоположность систематизированному И. П. Смирновым понятию “постсимволизма” (авангард, акмеизм и т. д. после 1910 года), эту фазу можно назвать “метасимволизмом”: метасимволизм, с одной стороны, концентрируется на аутоисторизации и аутомифологизации *ex post* (прежде всего в “Первом свидании” Белого), а с другой стороны, он при этом рефлексирует по поводу всех “постсимволистских” (или “гетеросимволистских”) направлений (то есть по поводу развития искусства после 1910 года), оценивая их с точки зрения символизма или, наоборот, рассматривая символизм (более или менее явно) с точки зрения этих направлений как, например, Белый в своих мемуарах 20-х и 30-х годов или в литературоведческих работах позднего времени (прежде всего в “Мастерстве Гоголя”). Здесь отражается как влияние на Белого футуризма и формализма, так и его собственное воздействие на них.

Интересны соображения Вл. Маркова (*Вл. Марков 1978, 485 и сл., особенно 492 и сл.*) о том, что “декадентство” имело свое продолжение в определенных постсимволистских, эгофутуристических и имажинистских направлениях и после 1910 года.

З. Г. Минц (*З. Г. Минц 1979а, 79 и сл.*) видит в “панэстетизме” концепцию, охватывающую как декадентство (то есть символизм “старшего”, первого поколения) так и мифопоэтически-философский символизм “младшего”, второго поколения: с этой точки зрения вполне допустимо рассматривать CI и CII (третья модель в периодизации, предлагаемой Минц, не предусмотрена) как “два полюса”, а не как две “фазы” символизма.

З. Г. Минц (*З. Г. Минц 1980а, 108 и сл.*) называет следующие этапы развития символизма: Первый — 1890-е годы (то есть декадентство, с которым Блок, согласно Минц, не был непосредственно связан). Типичной чертой этого первого периода является прагматическая установка на самоценность эстетического, которое противопоставляется всем остальным ценностям (*там же, 109*). С этим связана “религия Красоты”, сопутствуемая “эстетизированной мифологией” (в основном западного склада). За этой фазой чистого панэстетизма следует “символизм второй волны” 1907—1910 годов, то есть та фаза, которая в данной работе обозначена как CII и центральным признаком которой Минц также считает мифологизм. Третью фазу символизма Минц характеризует как имманентное самопреодоление: или посредством “отхода от искусства” вообще (Добролюбов, отчасти Мережковский) или путем интеграции “внеэстетических” или “внесимволистских” традиций (*там же, 110*). Третий этап символизма Минц ограничивает 1908—1910 годами, то есть годами “кризиса символизма” и развернутых

дискуссий по этому поводу. Все дальнейшее развитие после 1910 года Минц относит уже к постсимволизму (в частности, прозу Белого, переход Городецкого к акмеизму и т. д.).

Наконец, З. Г. Минц (*З. Г. Минц 1986*) предпринимает попытку связать свою собственную периодизацию символизма с той, которая предлагается в данной книге (она ссылается на предварительные публикации: *A. Hansen-Löve 1984a и 1984б*). Прежде всего она пытается выделить тех авторов и те тенденции в символизме, которые выпадают из общей схемы эволюции и периодизации. Это относится в первую очередь к авторам, группировавшимся вокруг "Северного Вестника" (Волынский, Мережковский, З. Гиппиус, Сологуб как прозаик), которые — в какой-то мере — были ближе к младосимволизму (то есть к СII), чем к декадентству (СI). Три модели символистского панэстетизма ("бунтарский панэстетизм" = декадентство, "утопический панэстетизм" = "младосимволисты", то есть СII, "самоценный эстетизм" = СI/1) не являются исторически последовательными фазами, но сосуществуют в символизме с самого начала. Так московские декаденты (окружение Брюсова) сосуществуют с группой (в свою очередь внутренне расколотой) петербургского "Северного Вестника" (*там же, 12*, ср. также: *B. Lauer 1986, 3 и сл., J. Grossman 1985, 87 и сл., M. P. 1975, 67 и сл., J. 1970, 2—3, 148*). Для этой "группы" были характерны следующие представления: исходя из философского идеализма и его онтологии, "Красота" (идеальное вообще) не отождествляется с эгоцентрическим внутренним миром художника (как в декадентстве) (ср. также: *С. А. Венгеров 1914, II, 121 и сл., 78 и сл., I, 235 и сл., Ю. Александрович 1908, 78 и сл.*); отсутствие декадентсткого противопоставления Красоты и Добра (то есть аморализма); тенденция к синтетизму и гармонической (положительной) эстетике; слабое проявление "жизнетворчества".

Согласно Г. А. Бялому (*Г. А. Бялый 1972, 31 и сл.*), в лирике 1880-х и 1890-х годов наблюдалась тенденция к программному изложению философского идеализма (который теоретически был реализован в "чистом идеализме" А. Л. Волынского и "Северного Вестника"). Сюда относятся такие авторы, как К. Льдов и прежде всего Д. Н. Цертелев (*там же, 32 и сл.*). Отличительной чертой этого направления является полная девальвация внешнего мира: "Все, что является, снова вдали изчезает,| Мимо проходят явленья и сны. [...] Только идеи вечны." (*Цертелев [1899] 1972, 226*); "...Что все волшебные виденья, | Как призраки..." (*там же, 212*).

В 90-х годах наряду с этой группой и декадентами существовала еще одна формация, идеология которой почти не отличима от эстетизма предсимволистов (*З. Г. Минц 1986, 12 и сл.*). Сюда относятся поэтесса М. Лохвицкая и молодой Бальмонт, продолжавшие (в художественном отношении достаточно консервативно) традиции "чистой лирики" второй половины XIX века.

Итак, согласно З. Г. Минц, уже с самого начала существовали три подсистемы символизма, каждая из которых становилась в свое время д о м и н и р у ю щ е й в рамках моделей СI-СII-СIII ("смена доминирующих подсистем", *там же, 14*). Это позволяет понять, почему и после 1900 года подсистема декадентства могла продолжать свое существование. Эта картина смены доминант осложняется, однако, внутренней эволюцией соответствующих подсистем (*там же, 15 и сл.*), которая в моей концепции является следствием корреляции различных

"программ" символизма. Таким образом у З. Г. Минц получается 3 раза по 3 "программы" (ср. ее схему *там же, 16*).

Подробно о разграничении декадентства и символизма в узком смысле см.: *Вл. Марков 1978*, и особенно *J. D. Grossman 1985, 1 и сл., 86 и сл.* Малоубедительна периодизация *M. P. 1975, 58 и сл.*, который считает 1904 год "поворотным пунктом" от декадентства к символизму, а 1906—1907 годы — "упадком декаденства" (*decline of decadence*).

В заключение следует упомянуть проблему "классификации" движения "Мир искусства" в рамках раннего символизма и эстетизма (например, в связи с признанием Дягилевым самоцельности и самополезности искусства) ср.: *Н. Лапшина 1977, 22 и сл., J. E. Bowlt 1979.*

8. В. Брюсов, (*В. Брюсов ЛН 27—28, "К истории символизма", [1893], 269—275*) различает (ссылаясь на Метерлинка) два типа словесного искусства, которые всегда существовали рядом друг с другом: к одному из них, которое он и называет собственно *поэзией*, Брюсов относит творчество Софокла, Шекспира, Гете, Пушкина и т. д.; цель этих произведений состоит в пробуждении в душе слушателя "эстетического наслаждения". *Поэзии* противопоставлена *лирика*, воплощенная в творчестве Эсхила, средневековых мистиков, Вильяма Блейка, Э. А. По и Тютчева: *лирика* в этом специфическом смысле слова направлена на возбуждение особых "настроений" у слушателя.

Второй тип преобладает в такие эпохи, когда *душа* ощущается непосредственно экзистенциально (в Древнем Египте и в Индии, в александрийскую эпоху и "в два мистических века средневековья", *там же, 270*). Этот тип *лирики* и сегодня (то есть в период раннего символизма 90-х годов) вновь находится на первом плане, тогда как лже-классицизм и "реализм" (*там же*) схватывают лишь "поверхность" жизни. Именно "романтизм" (*там же*) и "прерафаэлиты" разрушают авторитет псевдоклассицизма и реализма и заменяют внешнее изображение отражением внутреннего мира. Одним из предводителей этого романтического бунта был Бодлер и особенно прерафаэлитское братство. Как типичное произведение этого направления Брюсов упоминает картину Д. Г. Росетти "Прозерпина" (вообще часто упоминаемую символистами), которая точно соответствует идеалу метафизического символического искусства. Революция, совершенная прерафаэлитской (позднеромантической) живописью, повлияла и на поэзию и тем самым открыла дорогу символизму (*там же, 271*).

Суть "символизма" для Брюсова не сводится, однако, к простому созданию "символов" (или же к аллегорической поэзии, как утверждает Брюнетьер в своей книге "L'évolution de la poésie lirique en France au XIX siècle"). Согласно Брюсову, новая школа ставит своей целью не аллегоризацию, а полное пре-образование поэтического языка, и более того — стремится к распространению искусства на все жизненные сферы (*там же, 272*). Французские символисты (в первую очередь Рембо, Верлен и Малларме) создали поэзию настроений, намеков, индукции — соотнесенность языка с предметами заменяется созданием "впечатления" о действительности: "Эпитет относится не к предмету, а к общему впечатлению" (*там же, 273*); семантика отдельного слова теряет смысл, только комбинация слов ("истинная мозаика без слов", то есть чистая языковая музыка) воздействует на слушателя и его воображение: "Во всех этих попытках центр тяжести перенесен в душу читателя" (*там же, 272*); "слова поэзии важны только по

тому впечатлению, какое они производят на душу читателя" (*там же, 274*). Подробнее о неосуществленном плане Брюсова написать "Историю русской лирики" см.: *С. Гиндин 1970, 192 и сл.*

В своей статье "А. А. Фет. Искусство или жизнь", (*Брюсов VI, [1903], 209—217*), Брюсов предпринимает попытку инвентаризации точек соприкосновения символизма с поэзией Фета и прежде всего с его позднеромантическим пониманием поэтического языка как выражения и пробуждения бессознательных или "таинственных" созвучий между "сном" и "явью", потусторонним и посюсторонним, "голубой тюрьмой" индивидуального существования и экстатическим освобождением в надмирное. Этот акт освобождения следует ждать исключительно от искусства — минуя науку и независимо от официальной религии. Поэтому искусство всегда "безумно", существование художника манифестируется символикой "горения / сгорания": строка Фета "Там человек сгорел..." — одна из наиболее часто предпосылаемых символистским стихотворениям или цитируемых в них строк.

В своей работе "Ф. И. Тютчев. Смысл его творчества", (*Брюсов VI, 193—208*), Брюсов рассматривает центральные мотивы поэзии Тютчева с точки зрения их воздействия на символистов и прежде всего на представителей СII. Это влияние лежит не столько на тематической поверхности, сколько в "подсознательных", "подземных ключах" его поэзии: для Тютчева типично восприятие "Природы", витальность которой редуцирует человека до тени, мотив жизни как "тюрьмы", мотив "призрачности" всех жизненных забот. Однако натурфилософия Тютчева ранними символистами принималась только в ее "нигилистическом" аспекте: "Он верил, что бытие индивидуальное есть призрак, заблуждение, от которого освобождает смерть, возвращая нас в великое «все»..." (*там же, 198*). Эта индийская, актуализированная Шопенгауэром, идея нирваны в различных вариантах (в том числе и в тютчевских формулировках) обнаруживается в СI. Здесь отсутствует, однако, как мифопоэтическое восприятие природы, так и карнавально-гротескный все-мир, влечение к саморастворению в "древнем хаосе" ("слиться с беспредельным", *там же, 200*). Тютчевская всесильная "ночная природа" едва затрагивается в СI. Важной точкой соприкосновения с поэтическим миром Тютчева явилось также уравнивание любви и смерти, аналогичное отождествлению добра и зла, которое проистекает из огненной природы земного Хаоса. Соловьев, (*Соловьев VI, "О лирической поэзии", 246 и сл.*), солидаризируется с (поздне)романтическим расщеплением действительности на дневной и ночной мир, а души — на рациональную и иррациональную, подсознательную сферы, причем последняя и обретает голос в лирической поэзии.

В раннем творчестве Сологуба (80-е годы) оппозиция "дня" и "ночи" (развертываемая совершенно в тютчевском и позднеромантическом духе) является центральной парадигмой (ср.: *B. Lauer 1986, 83 и сл.*). О том же комплексе мотивов в романтизме ср.: *Д. Чижевский 1927, 83 и сл.*; в немецком романтизме ср.: *D. Arendt 1972, 215 и сл.* Позитивная ночная мистика (например, "Гимны к Ночи" Новалиса, *там же, 225*) в большей степени воздействовала на СII, а нигилистическое направление романтизма диаволизирует ночь и переносит ее в область "мира теней": "Созерцание бесконечного уничтожило конечное; жизнь превратилась в мир теней, в ночной мир, и лишь по ту сторону взойдет вечный день истинного бытия" (А. В. Шлегель, цит. по: *D. Arendt 1972, 218*).

Соборное театральное искусство теургического символизма (СII) ликвидиру-

ет, по Иванову, "раскол" между "мечтой" и "жизнью", который царит в романтическом искусстве (ср.: *Иванов, "Предчувствия и предвестия", [1906], II, 86*). Принцип *творчества* преодолевает чисто "зеркальную природу" искусства: "Романтика — тоска по несбыточному, пророчество — по несбывшемуся. Романтизм — заря вечерняя, пророчество — утренняя. Романтизм — odium fati, пророчество — *amor fati*". Романтизм пассеистичен, а теургический символизм Иванова направлен в будущее. Романтической мечтательности противостоит "волевой акт мистического самоутверждения" (*там же, 87*). Иванов упрекает романтизм в том, что он довольствуется недостижимостью "Там" и застывает в мире мечты (*simulacra mania*), тогда как "пророчество" теургического символизма берет на себя всю трагичность визионерского бытия. Иванов специально указывает на "мистика Новалиса", который (как и он сам) воспринимает поэзию как "абсолютную реальность" (*Иванов, Примечания, II, 815*).

С точки зрения теургического (мифопоэтического) символизма система классической русской лирики XIX века подвергается полной переоценке: место Пушкина занимает Тютчев, лирика Лермонтова уступает место лирике Соловьева (ср.: *Иванов, "Заветы символизма", [1910], II, 597*; о новой оценке Баратынского ср.: *Брюсов, "Мировоззрение Баратынского", [1898], VI, 35—42*).

Дуализм классики и романтики и отношение символизма к ним обоим широко обсуждается и Белым: *Белый, "Брюсов", [1907], ЛЗ, 185 и сл.*; *он же, "Символизм", [1910], А, 241 и сл., 244 и сл.*; *он же, "Символизм и современное русское искусство", [1908], ЛЗ, 29 и сл.* (указание на близость Блока к романтизму) и *он же, "Вячеслав Иванов", [1910], А, 473* (о духе "раннего романтизма" и влиянии Новалиса на поэзию Вяч. Иванова). Для Блока поэзия Иванова также совершенно "романтична" (*Блок, [1905], V, 18*). М. Волошин открыто ссылается на теорию Новалиса об "универсальной поэзии" в своей работе "Horomedon" (в журнале: "Золотое руно", № 11/12, 1909, с. 55 и сл., ср.: *Wallrafen 1982, 71 и сл.*).

Для С. А. Венгерова (*С. А. Венгеров 1914—1916, I, 18 и сл.*) весь символистский модернизм находится под знаком "нео-романтизма"; объединяющим признаком является "возбужденность". Согласно Венгерову (*там же, 23*), ранние символисты мало интересовались немецким романтизмом, увлечение которым более характерно для периода после 1900 года. Ср.: *В. М. Жирмунский 1914*. Следуя Венгерову, Н. Апостолов (*Н. Апостолов 1908, 14 и сл.*) весь "модернизм" сводит к романтизму (непрестанный поиск идеального, неопределенного, мистического как следствие "хронической жажды недосягаемого", *там же, 56*).

Столь же неопределенно, как и у Венгерова, понятие нео-романтизма у Праца (*М. [1933] 1970, 13 и сл.*), который идет так далеко, что все декадентство *fin de siècle* считает одним из проявлений романтизма ("вторая романтика").

Согласно *А. М. Панченко, И. П. Смирнов 1971, 33 и сл.*, русский символизм в целом занят перекодированием "здания" русской поэзии XVIII—XIX веков и заполнением всех мыслимых еще пробелов.

По мнению И. П. Смирнова (*И. П. Смирнов 1977, 28 и сл.*), романтизм и символизм принципиально отличаются на уровне семиотических "глубинных программ": для романтизма в "тексте бытия" релевантны соотношения денотатов и десигнатов — а не между планом содержания и планом выражения. Содержанием действительности является язык или код (например "язык природы"), который расшифровывается художником. Художник придает действительности характер языка ("оязычивание природы"); слово и дело становятся тождествен-

ным и, природные вещи превращаются в культурные предметы; всему отведено свое место в историзирующем, асинхронном мировосприятии романтика (*там же, 29*): “Смысл явления раскрывался его генезисом”, его позицией на “хроногенетической” оси.

R. D. Kluge 1967, 12 и сл. подчеркивает большую близость “младшего” символизма (СII) к немецкому романтизму и к немецкой философии жизни (прежде всего к Ницше и Вагнеру), воспринятым сквозь призму позднего русского романтизма (и прежде всего творчества А. Фета). Особенно близкое сходство между Блоком и иенским романтизмом выявляется в “спиритуализации любви” (*там же, 27 и сл.*).

J. 1970, 1 и сл. возводит экспансию символизма на все области жизни к романтической идее универсальности искусства (прежде всего у Ф. Шлегеля). Ср. также: *В. М. Паперный 1979, 99 и сл.* (о жизни как “знаковой реальности”).

J. L. Kugel 1971, 79 и сл. различает два направления в символизме (французском, английском и русском): неоклассическое (Ренье, Мореас, Валери, Вяч. Иванов, Гумилев, Т. С. Элиот, Анненский, Сологуб — вплоть до Мандельштама и т. д.) и неоромантическое (Лафорг, Малларме, самоиронический символизм Сологуба, Блока и др.). В России первое направление отличается франкофильством, второе германо- и русофильством, первое имеет тенденцию к “кларизму” и к “артистизму”, второе — к “мистицизму” и мифотворчеству (*там же, 116*). Склонность Брюсова к (нео)классицизму часто и охотно констатируется многими критиками (ср.: *Эллис 1910, 71*; позднее: *Д. Максимов 1969, 108*; о критике лжеклассицизма самим Брюсовым ср.: *С. Гиндин 1970, 197*).

В своем исследовании об отношении Брюсова к наследию Пушкина Жирмунский (*В. Жирмунский 1922*) справедливо указывает, на иллюзорность близости Брюсова к (французскому) классицизму (*там же, 28*): в его поэзии отдельные слова не имеют терминологической определенности (как в классицизме), но являются своего рода абстрактными шаблонами, референт которых представляется вполне беспредметным и сознательно расплывчатым: “целая группа слов воспринимается неразделимо и слитно, окрашена некоторым общим и смутным эмоционально-лирическим тоном” (*там же, 28*). Впрочем, эту тенденцию к коннотирующим шаблонам формалисты установили уже у Лермонтова (*Б. Эйхенбаум 1924*). Согласно Жирмунскому, именно эти семантические и синтаксические “неясности” у Брюсова не позволяют причислить его к классицизму (*там же, 31 и сл.*), для которого чрезвычайно характерна как раз синтаксическая логика. В этом смысле Брюсов является типичным представителем неоромантической школы (*там же, 85*), равно как и весь символизм (по Жирмунскому) восходит к романтизму (*там же, 91*), то есть ориентируется на Тютчева, Фета и их школу, не привнося при этом ничего действительно выходящего за пределы этого направления. Оценка Жирмунского вполне понятна лишь в контексте времени ее появления (особенно в связи с акмеистической тенденцией к неоклассицизму).

О трактовке Брюсовым романтизма и Пушкина ср.: *B. Zelinsky 1975, 17 и сл.*; ср. также: *Эллис 1910, 55 и сл.* Эллис назвал романтизм старшим братом символизма, *там же, 27*. Для Эллиса Бальмонт представляет мягкую, женственную, романтическую линию символизма, а Брюсов — мужскую, строгую (*там же, 120*; о близости Брюсова к Лермонтову ср. *там же, 129*).

О символистской переоценке (вслед за Вл. Соловьевым) лирики Тютчева, Полонского и Фета см. подробно: *A. Knigge 1973, 93 и сл.* Следует указать на то,

что Книгге не придает должного значения существенной разнице между (ранним) символизмом и романтизмом (или поздним неоромантизмом Фета, Тютчева и Полонского): хотя символисты и перенимают важные романтические парадигмы, они придают им существенно иные функции — и это уже в мифопоэтической лирике, а не только позднее, в гротескно-сатирическом остранении СIII. Своеобразное истолкование неомифологизма и "мифа искусства" см. у *H. Blumenberg 1979, 70 и сл.*

9. *И. П. Смирнов 1972, 284 и сл.* противопоставляет два типа (диахронического) анализа: синтагматически-эволюционный и парадигматически-типологический. В первом случае исследуется последовательность (и "сменяемость") подсистем (например внутри символизма) или непосредственно чередующихся периодов. Во втором случае с помощью контрастивно-типологического метода сравниваются отдаленные во времени системы. Второй подход разрабатывался в России в 30-е и 40-е годы И. Г. Франк-Каменецким, О. М. Фрейденберг, М. М. Бахтиным, В. Я. Проппом и др. (архетипологически-реконструктивные, культуроантропологические методы) и возобновлен с 60-х годов в рамках семиотики культуры (ср. типологические исследования в: *В. В. Иванов, В. Н. Топоров 1965 и 1974*). Ср.: *A. Hansen-Löve 1980, 131 и сл.; 1987б, 88 и сл.*

10. В третьей модели символизма (СIII) (пра)миф "нарративизируется" (актуализируется, пародируется, цитируется, психологизируется) и тем самым превращается в составную часть полувоображаемого и полуфиктивного мира повествования. Эта нарративизация особенно тщательно изучена на примере романа А. Белого "Петербург" (ср.: *Н. Пустыгина 1977, 80 и сл. и 1981, 86 и сл.*). Обращение (символистских) лириков к прозе обсуждает З. Гиппиус (*З. Гиппиус ЛД, 1906, 373 и сл.*) в статье под названием "Проза поэтов" (ср. также: *Эллис 1910, 195 и сл.*, о самостоятельности прозы Брюсова по отношению к его лирике).

Другим вариантом нарративизации является циклизация стихотворных текстов, что характерно прежде всего для творчества Блока (ср.: *З. Г. Минц 1979, 21 и сл. и Е. 1984, 219—254; он же, 1988*). — Проблема неравномерности эволюции различных жанров в творчестве одного и того же автора встает при анализе творчества и Белого, и Сологуба (ср.: *B. Lauer 1986, 301*). Согласно *З. Г. Минц 1986, 20 и сл.*, литературные жанры в символизме обладали различной скоростью развития, причем проза и лирика одновременно могли принадлежать к разным "программам" символизма (*там же, 21*). О теоретических основах противопоставления лирики и прозы см.: *И. П. Смирнов 1987, 49—83*; относительно той же проблематики в формализме ср.: *A. Hansen-Löve 1978, 304 и сл.*

11. Ранний символизм (СI) тщательно избегал каких бы то ни было утилитарных целей (ср.: *И. П. Смирнов 1977, 54 и сл.*: "отказ от создания утилитарно-направленного художественного языка"). Поэтому ключевые символы в СI могли переходить из текста в текст, от одного поэта к другому. В противоположность этому "комбинаторному миру", мифопоэтический символизм (исходя из концепции "музыкальности" поэзии) стремился к самоценности внутритекстовых отношений ("музыкальное построение преобразует пространство во время", *там же, 55*).

З. Г. Минц 1979, 196 и сл. также констатирует синтагматически-комбинатор-

ный характер модели CI. Развитие "развернутой поэтики метафор и оксюморонов" в CI устанавливает автономную поэтическую семантику, "непонятность" которой считается позитивным эстетическим признаком. — Здесь обнаруживается некое сходство с постструктурализмом и отстаиваемым Ж. Деррида тезисом о том, что межтекстовые связи являются главным источником значения (*M. Frank 1984, 95*).

12. Характерный для символизма (прежде всего для CII/CIII) "синтетизм" является признаком, относящимся к гораздо более общему типу периодов или культур, противопоставляемому "аналитическому типу" (по сравнению с символизмом, авангард имеет аналитическую ориентацию, ср.: *И. Р. Дёринг-Смирнова, И. П. Смирнов 1980, 441 и сл.*). Установлениое И. Р. Деринг и И. П. Смирновым имманентное подразделение систем (как, например, авангарда) на синтетические и аналитические фазы применимо и к символизму. Первая его модель (диаволический CI) обладает отчетливо аналитическими чертами и функционирует по принципу "дизъюнктивного мышления" (в противоположность к "конъюнктивному мышлению" синтетического символизма модели CII). "Аналитические" системы стремятся к "разложению изображенных объектов и к отрицанию их сущности", что в высшей степени соответствует именно CI. Ср. также: *A. Hansen-Löve 1987a, 17 и сл.*

Согласно *И. П. Смирнов 1977, 24 и сл.*, решающей для символизма (семиотической) "базисной трансформацией" является "семиотизация действительности", то есть превращение "реалий" и жизненных обстоятельств в знаки, денотативная (или референциальная) функция которых сведена к минимуму. Как и барокко, и романтизм, символизм принадлежит к художественному типу, названному Смирновым "вторичным стилем" (ср. также: *И. П. Смирнов 1979, 201 и сл.*). В нем "мир приобретает характер текста" (*И. Р. Дёринг, И. П. Смирнов 1980a, 1 и сл.*). Другие признаки вторичного стиля также характерны для символизма в целом: в оппозициях "жизнь"/"смерть", "явь"/"сон", "настоящее"/"прошлое" (или "настоящее"/"будущее", "утопия"), "факт"/"выдумка", "норма"/"безумие", "сообщение"/"код" и т. д. всегда маркирован второй член. "Природа" возвышается до "культуры"; "мир" изображается как "книга", "театр", "игра"; "свое" мыслится "чужим" (это особенно касается мифопоэтической тенденции к переносу и проекции).

В символизме "предметная среда" приобретает смысл (знаковость) посредством ее "проекции на идеальную среду", представляющую собой "поле чистых отношений" ("родовых понятий"), которому соответствует более абстрактная часть лексики естественных языков (*И. П. Смирнов 1977, 25*). Это и является причиной того, что семантический мир символизма сравнительно ограничен (то есть располагает немногими "универсальными" терминами) — в противоположность изобилию "реалий" например в реалистических стилевых типах.

Согласно *Ю. М. Лотман 1969, 229 и сл.*, в символизме происходит "перемещение смысла" между естественным и поэтическим языками на уровне "языка отношений" (отсюда пристрастие символистов к комбинаторным искусствам, таким как музыка, математика). В футуризме это происходит на уровне "языка предметов" (живопись), а в акмеизме на уровне "языка культуры".

Явно недостаточно проанализирована художественная и культурно-типологическая связь между модернизмом (или символизмом) и маньеристической тра-

2 Зак. 3113

дицией: общую картину дает классическая работа *G. R. Hocke 1987*, в которой разрабатываются лишь тематические и художественно-философские аналогии между модернизмом (прежде всего французским) и маньеризмом.

13. *И. П. Смирнов 1977, 75 и сл.* трактует И. Анненского как посредника между символизмом ("позднего" типа) и постсимволизмом (или акмеизмом и футуризмом). Существенным для соответствующего перехода явилось зафиксированное поэзией Анненского тяготение к конкретному, наличному, специфическому, единственному ("конкретизм и вещность", *там же, 79*). Еще в манифесте французского символизма Жан Мореас писал: "Символистская поэзия [пытается] одеть идеи в чувственные формы [...], так как существенная черта символистского искусства состоит в том, чтобы идею никогда не фиксировать в понятиях и не выражать прямо..." ("Le symbolisme", цит. по: *H. Hofstätter, 1965, 227—229*).

В рецензии на "Тихие песни" Блок (*Блок [1906], V, 619—621*), причисляя Анненского к представителям декадентства, подчеркивает, однако, необыкновенную "новизну символов" его книги (о связях Блока и Анненского, особенно в области лирической прозы, см.: *А. В. Федоров 1975, 90—95*). Подобно Блоку, Иванов также признает оригинальность Анненского, хотя и весьма критически к ней относится (*Иванов, "О поэзии Иннокентия Анненского", [1909], II, 574*). Направление Анненского он называет "ассоциативным символизмом", исходящим из периферийной "детали", которая не обозначается открыто, но должна быть реконструирована из предложенного ряда ассоциаций. Другим признаком этого типа поэзии (иногда именуемому "идеалистическим символизмом" в противоположность символизму "реалистическому") является его пристрастие к неожиданным и новым комбинациям образов и понятий (*там же*), чем достигается "импрессионистический эффект разоблачения". Посредством остраненной перспективы изображенное превращается в предмет разгадки, которая в свою очередь становится отправной точкой новой "загадки, прозреваемой в разгаданном" (*там же, 576*). В противоположность этому, "реалистический символизм" (начиная с Тютчева) называет свой предмет прямо, — предмет, который, однако, избавлен от своего обычного внешнего обличия. Все признаки, которые Иванов здесь (с негативной оценкой) усматривает в поэзии Анненского, становятся позитивными для модели СШ.

О связи Анненского с импрессионизмом и "психологической школой" литературоведения (Д. Н. Овсянико-Куликовский и А. А. Потебня) см.: *Г. М. Пономарева 1983, 64 и сл.* Вслед за Потебней Анненский отождествляет слово и произведение искусства: согласно Анненскому, в поэзии (как и в изобразительном искусстве) нет "образов", а существуют лишь "симпатические символы", которые выражают душу автора (Анненский, "Театр Еврипида"). Отношение между знаком и денотатом в этом случае иконическое (так же как соотношение автора и текста; *там же, 66*). "Литературный герой" в поэзии — это "внешняя форма", а автор представляет "внутреннюю форму" (*там же, 68*; ср.: *A. Hansen-Löve 1978, 56 и сл.*).

14. О том, в какой мере творчество М. Кузмина можно рассматривать в рамках позднего символизма, см. в исследовании: *Г. Г. Шмаков 1972, 341 и сл.*

15. О мифопоэзии В. Хлебникова в ее отношении к символизму см.: *A. Hansen-Löve 1978, 115 и сл.; 1984; 1985*. Типологическое сравнение символистской "мифопоэтики" и футуристско-авангардистской "архаики" предпринято в исследовании формализма *A. Hansen-Löve 1978, 115 и сл.* См. также: *A. Hansen-Löve 1984a, 1985а,в, 1986a, 1987а,в.*

16. Все более дифференцированный взгляд на предсимволизм дают работы З. Г. Минц последних лет — см.: *Минц 1988, 144 и сл.*, где прежде всего поставлен общетеоретический вопрос о роли и признаках "предсистем" (*там же, 145*). Среди таких признаков следует назвать сравнительную неструктурированность (по сравнению с последующими системами CI, CII), отсутствие метатекстов (то есть манифестов и других форм автометаописания). Обычно предсимволизмом называют "школу Фета" (*там же, 145*), "философскую поэзию" 80-х годов, импрессионизм и неоромантизм, не выявляя внутренней связи этих течений. При этом предсимволизм обойден стороной не только историей литературы, но и самими символистами (и особенно декадентами) (*там же, 147, 155*). Это в особенности относится к неоромантической ветви предсимволизма и его практически забытым представителям — например, к раннему творчеству Минского (киевского периода), к романам И. Ясинского, Бибикова и др.

Об эстетике предсимволизма (прежде всего о творчестве А. К. Толстого и А. А. Голенищева-Кутузова) см.: *Вл. Соловьев, "Иллюзия поэтического творчества", [1890], VI, 276 и сл.* Соловьев подчеркивает сильную склонность этих поэтов к "буддизму".

А. А. Голенищев-Кутузов является типичным представителем предсимволизма — в первую очередь в своей подчеркнутой символике смерти (в этом он схож с Апухтиным) и символике нирваны (перекликающейся с Минским) (см: *Baer 1980, 144 и сл.* и *Н. А. 1979, 35—38*). Наряду с Апухтиным и Фофановым (см.: *Г. А. Бялый 1972, 18 и сл., 49 и сл.*) Голенищев-Кутузов имеет крайне ограниченный репертуар мотивов, в центре которого находятся *усталость, смерть, сон, призрак, Ничто, отрицание* и т. д. (особенно типично его стихотворение "1-е января 1902 года", цит. в: *Baer 1980, 150—151* и стихотворение "Не спорь и не борись...", *там же, 153*).

Мережковский, "О причинах упадка", [1892], XVIII, 263 и сл., оценивает поэзию Минского как пролагающую пути в будущее. Его философские и мистические воззрения он возводит к герметически-гностической традиции. Характеристика поэзии Минского Мережковским выявляет в ней именно те черты, которые вообще типичны для "декадентства" CI (пессимизм, патология, тоска по смерти, ирония, склонность к рефлексии и др.).

Брюсов, "Н. Минский. Опыт характеристики", [1908], VI, 235—241, возводит Минского в ранг основного, хотя и не первоклассного представителя раннего символизма. Особенно высоко он оценивает стихотворение "Город смерти", в котором сконцентрированы все существеннейшие признаки диаволического мира.

Поэзия Минского сильнее всего там, где она выражает жизнеощущение "декадентской музы" в аллегорической форме (*Блок, "Письма о поэзии", [1908], V, 283 и сл.*). Минский как бы преподносит "рецепт" поэтики и мировоззрения CI. Выше всего Блок оценивает стихотворение Минского "О двух путях добра" (*там же*).

Мережковский, "О причинах упадка", [1892], XVIII, 260 и сл., весьма высоко оценивает Полонского, чье "нервное, больное и дисгармоническое искусство" он ставит выше эстетского дилетантизма Фета.

Брюсов, "Золотое руно", 1906, VI, 115 и сл. возводит ранний символизм к французской поэзии 70-х годов XIX века (к "Une Saison en Enfer" Рембо и "Romances sans paroles" Верлена). В одной из ранних статей Брюсов критикует стремление свести символизм к аллегоризму, ориентированному на французскую лирику (это воззрение представлено Брюнетьером в его известной книге о французском символизме и Минским в журнале "Северный Вестник"; ср.: *Брюсов, "К истории символизма", [1893], ЛН 27—28, 271 и сл.*). Констатируемое Брюсовым вслед за Рене Гилем разделение на лирику мысли ("аллегоризм") и "инструментализм" в высшей степени относится к самому СI. Объединение этих тенденций возможно только в будущем (*Брюсов, "Интервью о символизме", [1894], ЛН 27—28, 268*).

С. А. Венгеров 1914—1916, 26 и сл., выводит мотивы "апатии" ("усталости", "уныния") 80-х годов из полной переоценки ценностей в русской культуре. Учение Толстого о "непротивлении злу", по Венгерову, также находится в связи с общественным оцепенением и влиянием буддизма (*там же, 32*). Главными представителями "унылой поэзии" он считает Фофанова, Андреевского, Апухтина, Случевского, Голенищева-Кутузова и др. (*там же, 41 и сл.*; о представителях "чистой лирики": *там же, 52 и сл.*).

Об оценке предсимволизма (Надсон, Фофанов, Минский, Андреевский) в его отношении к позднему натурализму и символизму ср. *J. Holthusen 1957, 10 и сл.* и *J. Baer 1980* (см. здесь прежде всего о влиянии Шопенгауэра на Случевского, Апухтина, Фофанова, Анненского и Сологуба). В этой связи ср. также: *Брюсов, 1901, VI, 242—247* (об оценке Коневского). В *Ю. Н. Чумаков 1975, 112 и сл.* рассматривается отношение Блока к лирике Полонского. — Согласно *В. В. Иванов 1985, 10 и сл.*, всех представителей предсимволизма объединяет интерес к ницшеанскому сверхчеловеку. Так же как Иванов, З. Г. Минц устанавливает связь между предсимволизмом и постсимволизмом: лишь исходя из последнего предсимволизм вообще складывается в целостную художественную систему. — *В. Lauer 1986, 5 и сл.* касается места Сологуба в предсимволизме 1880-х годов (*там же, 327 и сл.*).

17. Основательное знакомство Белого с немецким, английским и французским символизмом особенно впечатляет в "Комментариях" к его "Символизму" (*Белый, С, 462 и сл.*). Русские декаденты в первую очередь ориентировались на французский и, отчасти, на английский модернизм, что навело Д. Философова на критическое замечание о том, что наша литература "имеет вид перевода с иностранного" (*Д. Философов, "Национализм и декадентство", 208*; см. также: *Н. Апостолов 1908, 4 и сл., 39 и сл., 53 и сл.; "Модернисты" 1908, 8 и сл.; Ю. Александрович 1908, 70 и сл.; Эллис 1910, 18 и сл.*).

Подробно о значении французского декадентства для декадентства русского (особенно для Брюсова) см.: *Эллис 1910, 147 и сл.; J. Grossman 1985, 7 и сл., 86 и сл.* (о Добролюбове: *там же, 92 и сл.*); *В. Lauer 1986, 23* (о Сологубе). О посреднической функции *З. Венгеровой 1892, 115—143*, см.: *J. Grossman 36 и сл.* Ср. также: *J. Kugel 1972, 7 и сл.; A. G. Lehmann 1950, 16 и сл.; R. L. Delevoy 1979*, (о декадентстве и символизме в целом).

Английский вклад в модернизм и декадентство подробно описывает *З. Венгерова 1897* (о прерафаэлитах: *там же, 1 и сл.*, об эстетизме О. Уайльда: *там же, 63 и сл.*); *"Модернисты" 1908, 11 и сл.* (отношение Анненского и Бальмонта к О. Уайльду и Рескину). Идеи О. Уайльда и Рескина подробно излагались в журнале "Северный Вестник". См. также: К. Бальмонт, "Поэзия Оскара Уайльда", вступление к: О. Уайльд, "Саломея". СПб., 1908. С. 26.

I

ДВЕ ПРОГРАММЫ РАННЕГО СИМВОЛИЗМА И ДИАВОЛИЧЕСКИЙ ДИСКУРС

1.1. ЭСТЕТИЗМ (CI/1)

Для раннего русского символизма 90-х годов XIX века характерно то, что центральное место в самосознании этого "Нового искусства" (*art nouveau*) занимает антиэстетическая декларация[1], что вообще типично для начальных фаз развития модернистских художественных школ и направлений. При этом, в отличие от всех предшествующих художественных эпох эта, в первую очередь негативно-эстетическая по отношению к *status quo* в искусстве и культуре, декларация становится исходным пунктом развития новой эстетики и канонизируется в образе художника нового типа, в поведении и автостилизации "декадента". Новыми здесь были не функция и рефлексия "анти" — то есть не выражение отрицания и отказа, что само по себе вполне укладывалось бы в традицию искусства александрийско-маньеристского типа (анти-классики), — новым и определяющим будущее направление постсимволистского авангарда 10-х и 20-х годов фактором оказалась радикальность негативно-эстетического самосознания первого поколения символистов и, как следствие, претензии на тотальность, выдвинутые эстетикой, которая требовала особого, если не сказать преимущественного, положения среди остальных сфер культуры и жизни.

С самого начала в русском модернизме одновременно существовали две тенденции: претензия на самодовлеющую роль эстететического (эстетизм) и экспансивная интеграция всех функций сфер культуры под знаком эстетики (панэстетизм). Сосуществование обеих программ в русском раннем символизме 90-х годов (а частично и после 1900 г. при господстве религиозно-мифопоэтического символизма во втором поколении символистов) не всегда означает, однако, что они реализовывались одновременно. Претензии на автономию эстетики в символистском модернизме по времени предшествуют панэстетическим требованиям тотальности, так как надо было прежде всего в качестве первого "тактического" шага осуществить самоизоляцию эстетически-художественной сферы от всех других претендующих на господство внеэстетических сфер (религиозно-этических, аллегорически-миметических, идеологических, политических, социальных, психологических и т. д.), то есть произвести эмансипацию эстетики, чтобы сделать затем следующий шаг — провозгласить эстетику эмансипации всех этих функций культуры и сознания. После того, как художественно-эстетическая сфера получает равные права в качестве самостоятельного способа существования и мышления наряду с другими сферами культуры, панэстетизм начинает претендовать на интегрирование всех этих функций в эстетику, точнее на их эстетизацию. В аспекте автономии, интранзитивности и самодостаточности это означает, что

мотивы и структуры религиозных, идеологических, социо-политических и экзистенциальных коммуникаций "освобождаются" от своего первоначального целевого и смыслового контекста и процесс их реализации становится ценным сам по себе.

С другой стороны, искусство претендует именно на те прагматические и аксиологические позиции, которые прежде занимали другие сферы культуры, так как лишь искусство (после "краха" всех ценностных систем и отвердевания форм их выражения) способно привести назад к пра-монаде созидания, к докультурному прасинкретизму. Однако, если мифопоэтический символизм второго поколения символистов (хотя бы какое-то время) верил в реальное *restitutio ad integrum* и в то, что все земное находится *sub specie aeternitatis* и под знаком грядущего апокалипсиса, то эстетизм раннего символизма утверждал самостоятельность мифа искусства по отношению ко всем другим архаическим и культурным мифологиям. Распад культуры и общества на отдельные несообщающиеся между собой структуры (о чем горевали поэты-мифотворцы поколения после 1900 года) с точки зрения эстетизма является первой предпосылкой для автономизации художественно-эстетической сферы, что напоминает постулат отчужденности романтического художника и осознание им самого себя аутсайдером и преследуемым (от самоизоляции романтика до патологического автомессианства символиста не слишком далеко).

Модель первобытного (то есть докультурного) прасинкретизма (единства всех сфер культуры, общества и сознания) практически не интересовала ранних символистов со стороны тематики или парадигматики символов и мифов; она была значительно более актуальна для них с точки зрения свободной универсальной комбинаторики мотивов и функций культуры с целью достижения новых синтагматических конфигураций[2]. Для подобной позиции раннего символизма характерно полное отсутствие страха перед эклектизмом и синтетизмом (на уровне синхронии) и перед анахронизмом (на уровне диахронии)[3]. Белый в своем ретроспективном обзоре происхождения русского модернизма указывает, что именно в этом комбинаторном александризме и состоит главная особенность раннего символизма. Последний новым и неожиданным образом (хотя и чисто формально) комбинирует художественные средства немецкого романтизма с приемами вновь открытого восточного искусства и мотивами других культурных эпох, не создавая при этом своих собственных приемов и мотивов (*Белый С, 49)*. Сила и оригинальность нового искусства состоит лишь в стремлении "*сочетать* художественные *приемы* разнообразных культур" и "создать новое отношение к действительности путем пересмотра серии забытых миросозерцаний" *(там* же, *50)*. Ссылаясь на переоценку античности у Ницше, Белый здесь эксплицитно и при этом вполне положительно отзывается о роли эклектизма и александризма в модернизме, плюрализм которых воспринимается не как признак упадка (*décadence*, в прямом смысле слова), а как признак творческого кризиса и знак предстоящих эсхатологических перемен (*там же*). Более того, этот плюрализм рассматривается как своего рода эвристический инструмент, используемый для того чтобы "осветить глубочайшие противоречия современной культуры" хотя бы с помощью "цветных лучей многообразных культур" (*там же*). Подобно тому, как в важные моменты жизни "перед духовным взором человека пролетает вся его жизнь", перед нашими глазами сегодня проходит вся жизнь человечества, мы ощущаем н о в о е в с т а р о м (Белый

упоминает культуры Индии, Персии, Египта, Греции и средневековья).

Но если Белый и поэты-мифотворцы символизма были убеждены в аналогии между филогенезом культуры человечества и развитием индивидуального сознания[4], то для раннего символизма (особенно для Брюсова) культурный плюрализм являлся выражением эстетического релятивизма, который хорошо сочетался с комбинаторным подходом эстетизма: по Брюсову, "единственный признак истинного искусства — *своеобразие*; искусство всегда создает нечто новое" (*Брюсов, "О искусстве", VI, 46*)[5]. *Новизна* оказывается центральной категорией любой эстетики остранения, поскольку предполагает удивляющее, оживляющее и даже шокирующее воздействие на воспринимающего. В этом смысле *новое* и *творческое* тождественны, псевдоискусство же — это, напротив, всегда подражание, оно автоматически использует канонизированные приемы ("лжеискусство — подражательно"; *там же*). В отличие от этого, в искусстве-религии поэтов-мифотворцев (например, в "реалистическом символизме" Вяч. Иванова) новое всегда состоит в появлении (апокалипсическом прозрении) чего-то совсем иного, потустороннего; нам открывается "мир иной".

Брюсовское различение между низкопробностью *пошлого* и *банальностью*[6], основывается на эстетике восприятия и исходит из художественно-эстетического *common sense*. С его точки зрения эстетическая ценность специфична для данной культурной эпохи: то, что сегодня воспринимается как банальность, прежде могло быть оригинальным и новым — и наоборот (*Брюсов, "Miscellanea", VI, 384*). Смысл деятельности художника состоит таким образом в о т к р ы т и и новых п р и е м о в и в о б н о в л е н и и выразительных средств, способных суггестивно воздействовать на восприятие людей, живущих в данную эпоху. Отношение к искусству как к мастерству технической оригинальности типично как для Брюсова, так и для раннего Бальмонта, который в одном из самых известных стихотворений как бы претендует на "патент" на свои поэтические "изобретения": "Я — изысканность русской медлительной речи,| Предо мной все другие поэты — *предтечи*, [подобно тому, как Иоанн Креститель был *предтечей* Спасителя] | Я *впервые открыл* в этой речи уклоны,| Перепевные, гневные, нежные звоны..." (*Бальмонт, 159*). Эта характерная для эстетизма и раннего, "артистического" символизма установка на "овладение" искусством (поэт — владыка, повелитель художественного мира) в фазе панэстетизма перерастает в представление об "одержимости" художника искусством. Высшей формой такой одержимости является трансформация автора в собственное творение: "Я — изысканный стих." (*там же*). Парадоксальным образом автор, представляющий свое собственное произведение — свою собственность, сам является собственностью всех и при этом не принадлежит никому: "Я — для всех и ничей..." (*там же*).

Антиэстетика (символистского) модернизма и ее пристрастие к безобразному, странному и отчужденному основывается на смешении эстетических ценностей, конвенций и намерений[7]. Символисты 90-х годов в России сознательно выбрали термин "эстетизм" для того, чтобы этим одновременно зафиксировать как свое отрицательное отношение к эстетицизму, то есть к *art pour l'art*, так и претензию на автономность эстетического[8]. Часто с эстетицизмом ассоциировалось понятие *décadence* (декадентство), то есть тот тип искусства, в котором смешиваются автономность и изолированность, художественный стимул и провокация, подлинное мастерство и ловкое угождение моде; по крайней мере так

представляли это себе символисты после 1900 года. В отличие от эстетизма, определяющего действие эстетического объекта в значительной степени функционально, эстетицизм исходит из сущностно определяемой идеи прекрасного в искусстве, которое, никогда не меняя самой этой "идеи", "реализуется" в том или ином произведении искусства. В противоположность этому, Брюсов вводит понятие "красоты", которое изменяется в зависимости от исторических, географических, а также индивидуальных факторов:

"Вдобавок, и самое понятие красоты *не неизменно*. Нет особой всечеловеческой меры красоты. Красота не более как отвлечение, как общее понятие, подобное понятию истины, добра и многим другим широким обобщениям человеческой мысли. Красота *меняется* в веках. [...] Что было красотой для ассирийца, нам кажется безобразным; [...] *В искусстве есть неизменность* и бессмертие, которых *нет в красоте*. И мраморы Пергамского жертвенника вечны не потому, что прекрасны, а потому, что *искусство* вдохнуло в них свою жизнь, *независимую от красоты*." (*Брюсов, "Ключи тайн", VI, 85*).

Здесь совершенно отчетливо противопоставляются инвариант произведения искусства и переменная величина эстетической ценности ("красоты"). Произведение вечно и, в принципе, внеисторично, поэтому его воздействие может проявляться в самых разных эпохах и странах. Эффект, таким образом, зависит от ситуации и способности восприятия в данной культурной системе (об "условности" в теории культуры Белого ср.: *Белый С, 53)*[9]. Брюсов с позиции эстетизма критикует все попытки определения понятия красоты как универсального качества (например, как "совершенства", "единства в многообразии", "пропорциональности размеров", "гармонии" и т.п., ср.: *Брюсов, "Ключи тайн", VI*), а также систематически борется против попыток представителей религиозного мифопоэтического символизма "второго поколения" свести символизм к мировоззрению[10]. Эстетицизм, который признает потенциальную красоту лишь за определенными предметами или мотивами и потому лишь их считает достойными художественного изображения, также чужд Брюсову и всему символизму как признание определенных приемов и жанров прекрасными только лишь потому, что они соответствуют вечному канону принципов гармонии. В освобождении от узких иконографически-аллегорических ограничений при выборе тем символисты могли опираться на провозглашенную натуральной школой "эстетику безобразного", подобно тому, как позднее для авангардных абстракционизма и супрематизма отправной точкой, в свою очередь, могла стать тенденция символизма к распредмечиванию. Беспредметность в натурализме и импрессионизме (а также у символистов) выражалась в доминировании реализма *восприятия* над реализмом *изображения*: в действительности ее воздействие весьма действенно в процессе восприятия и осознавания — тем более в со-действии с до- и бес(под)сознательными процессами воображения. Соответственно и супрематист Малевич именовал подобный реализм "надреализмом": в нем происходит не воссоздание предметного мира, а становление *natura naturans* творческого созидания вещи[11].

Не менее радикальным моментом в антиэстетике раннего символизма стал ее отказ от стилистических и тематических шаблонов, канонизированных (нео-) романтизмом, а также от авторского образа "вдохновенного гения". Поэт эстетизма использует прием пародии и автопародии с целью установить корреляцию между эстетичностью и поэтичностью в собственном произведении

и этими же категориями в других художественных текстах: при этом в раннем символизме установка на с о б с т в е н н ы й текст однозначно преобладает над установкой на ч у ж о й текст, на чужое слово. Тенденция к самоутверждению и самоканонизации в раннем символизме (особенно выраженная у Бальмонта, Брюсова и З. Гиппиус) граничит с откровенной пропагандой себя и своего творчества, которая в постсимволистском (футуристическом) авангарде из формы демонстрации произведения переходит в сам художественный текст: "Я устал от нежных снов, | От восторгов этих цельных | Гармонических пиров | И напевов колыбельных. | Я хочу *порвать* лазурь |...| Я хочу кинжальных слов, |..." (*Бальмонт, 111*).

Итак, если, с одной стороны, Брюсов, Бальмонт, Зинаида Гиппиус, Анненский и другие ранние символисты (вслед за Бодлером и французским символизмом) отрицали всякое канонизированное понятие красоты и представляли ее в остраненном ("обнаженном") виде, с другой стороны, одновременно с этим эстетизировались религиозно-мистические, социальные, политические и психологические ценности и при этом искусство, как жизненная сила, должно было пробить изоляционизм *poésie pure*, "чистого искусства", которое "отрывает искусство от жизни, то есть от единственной почвы, на которой что-либо может взрасти в человечестве. Искусство во имя бесцельной Красоты (с большой буквы) – мертвое искусство." (*Брюсов VI, 86*).

Брюсов и Бальмонт (в приведенных выше стихах из "Горящих зданий") противопоставляют пустой статике самодостаточного идеала гармонической красоты динамику *порыва* и экзистенциальной непосредственности, при этом, однако, они не отказываются от продуманности и ясности концепции и точного расчета лирического дискурса в пользу игры воображения и энергетической мощи подсознания, на что отваживались дионисийствующие поэты-мифотворцы второго поколения символистов. Для последних Брюсов и его поколение оставались представителями поэзии дневного света и аполлоновского порядка. (По Блоку, Брюсов — типичный "поэт дня", в противоположность, например, такому "поэту ночи" и личности хаотической, как Белый).

Обе модели – поэзия, как самовыражение неповторимой игры личности художника (до полной безадресности и пустой герметики индивидуального "разрыва" в творческом экстазе), и самовыражение поэзии в каноническом, фиксированном тексте произведения, который в известной мере может обходиться без исполнения автором (то есть без посредничества его художественной личности) — эти две тенденции сосуществуют еще в раннем символизме, при этом некоммуникативная, даже антикоммуникативная эстетика произведения (Werkästhetik) соответствует программе эстетизма, которая в раннем символизме противопоставлена программе панэстетизма, ориентированной на перформативную эстетику (Performanzästhetik)[12].

Художественный текст эстетизма всегда представляет собой ясную, легко обозримую реализацию эстетической концепции в виде артефакта. Концепция может реализоваться как на уровне примененных средств, так и на уровне мотивов, которые, в свою очередь, тематизируют поэтологическую программу[13]:

Люблю я *линий верность*
Люблю в мечтах *предел*.
Меня страшит безмерность

И чудо божьих дел.
Люблю *дома*, не скалы.
Ах, *книги* краше роз!
— Но милы мне *кристаллы*
И *жало тонких ос*.
(*Брюсов I, 171*).

В этом стихотворении, парадигматичном для CI/1, сосредоточены существенные признаки программы эстетизма: преобладание линии ("линий верность") и, таким образом, графичности[14] (то есть, в какой-то степени, синтагматики), в то время как панэстетизм (а позднее и мифопоэтический символизм) отдает предпочтение структуре из плоскостей, а также цветам и их семантике (то есть живописности). Эстетизму присущ также отказ от всего, что связано с грезами и подсознательным миром, и предпочтение аполлонической *мерности*, то есть меры и порядка[15]. Мир подсознательного так же исключается, как и мир сверхъестественного, метафизического ("чудо"). Во второй строфе разворачивается ряд эксплицитных и имплицитных оппозиций:

Эстетизм	Панэстетизм
Урбанизм (*дома*) = искусственность, опосредованность (условность)	Природа (*скалы*) = естественность, непосредственность
Неорганическое	Органическое
Мир книг и искусства (*книги*), = красота искусства	Мир природы (*розы*), = красота природы
Кристаллическая структурированность (*жало ос* паронимически соответствует кристаллической оси: *оса — ось*)	Органически-текучая динамика
Статика	Динамика
бесцветность или пустая прозрачность кристалла	цвет ("роза") наполненность, полнота жизни,
пустота, ничто, смерть	жизнь
Смертоносная красота (мужская продуктивность)	Жизнетворящая красота (женская креативность)
жало смерти, жало *осы*, жало в плоть	жало жизни, ассоциируется с розами, шипы которых символизируют дионисийский принцип "умри и стань" (Stirb und Werde), как и в средневековой иконографии девы Марии

Таким образом, если в (нео-)романтической (банализированной) лирической модели "розы" и "скалы" являются подлинными поэтическими мотивами, то в программе эстетизма их место занимают более низкие (с точки зрения романтизма) предметы — "дома" и искусственный мир "книг". Метафорическое соответствие "домов" и "скал" (и то, и другое представляет собою материал своего мира), равно как и "книг" и "роз" (то и другое — продукт

своего мира) имеет также и метонимическую сторону. Как дома строятся из "скал" (то есть из камней), так и книги и розы имеют между собой нечто общее — те и другие состоят из "листов", бумажных в одном случае, и принадлежащих растительному миру (листья) — в другом. Эти связи восходят к богатым традициям парадигм 'мир-книга' и 'мир-дерево'[16], которые дополняются здесь структурной метафорикой. Хотя органический мир природы отрицается или, по крайней мере, обесценивается (в сравнении с миром искусственным), общность этих двух миров имеет не только генетическую, но и типологическую основу, а именно, кристаллическую структурированность. И "скалы" (то есть мир минералов) и "розы" (пропорциональность и порядок, лежащий в основе биосферы) кристалличны — равным образом и объекты искусственного мира (искусственные предметы городской цивилизации, произведения искусства) имеют аналогичную и гомологичную конструкцию. Признаки соответствующих качеств обозначены в первой строфе приведенного выше стихотворения: линеарность, правильность — *верность* (то есть математическая, геометрическая четкость и проверяемость), ограниченность — *предел*, пропорциональность — *мера* и т. д.[17]

Уподобление произведения искусства, в частности, стихотворения, кристаллу является центральным образом аутопоэтологической метафорики эстетизма и тесно связано с характерной для маньеризма метафорой зеркала. В противоположность идеалам нарциссизма и аутизма в аутокоммуникативном искусстве (которое говорит для себя и в себе и ограничивается самовыражением своей собственной структуры), в панэстетизме, а затем и в мифопоэтическом символизме, преобладает идея *прозрачности*[18], таинственной "просвечиваемости" среды — посредника между двумя гетерогенными сферами бытия и сознания: произведение искусства делает иной, потусторонний мир (*realiora*) угадываемым, ощущаемым в этом (посюстороннем) мире (*realia*), способным просачиваться в него и присутствовать в нем как тайна или видение. Кристаллический текст, напротив, непросветлен, кристаллическое улавливается скорее в оксюморонном противоречии прозрачности (то есть пустой глубины) и тотальной поверхностности (то есть глубокой пустоты его зеркальной природы). Анти-символом этой эстетики кристалла и зеркала является аллегория искусства у Мережковского: поэтическое произведение сравнивается со светопроницаемой алебастровой вазой, внутри которой горит свеча, и свет свечи проникает сквозь материал сосуда, просветляя его[19]. Этой космической самодостаточности противопоставлено полное овнешвление (Veräußerung) кристаллически-зеркального мира, не обладающего собственным светом, а способного лишь отражать, рефлектировать. (В СI под "рефлексией" понимается как собственно отражение, так и метасознание, то есть рефлексия интеллектуальная). Единственным сообщением, которое несет артефакт, является его собственная структура (что означает полную ауторефлексивность эстетизма): средство передачи информации здесь тождественно самому содержанию. Напротив, внутренняя структура произведения мифопоэтического ("реалистического") символизма определяется *вестью* из сферы *мечты*, *безмерности*, из мира природы, который, в своей цельности, явлен *sub rosa*, то есть как тайна[20].

Метафора кристалла тематизирует, таким образом, аутопоэтологическую сущность поэзии эстетизма: здесь как бы реализуется своего рода "отблеск" тотальной поверхностности автономизирующихся поэтических эффектов.

Стихотворение эстетизма воистину "блещет", что обусловливается его фонетически-просодической, метрико-ритмической и синтаксически-риторической структурами, из которых самоизображение эстетического почти полностью вытесняет предметность. Идеальным типом художественного текста эстетизма является стихотворение о стихе: при этом артефакт реализует программу и структурно и тематически, подобно кристаллу, который одновременно является и формой, и материей, и кодом, и содержанием некоего сообщения. Именно на этом и базируется смертоносное действие нежных, "тонких ос" (и к тому же *острых*, в смысле "обладания острым умом"), которые паронимически ассоциируются с "тонкими осями", определяющими пустую кристаллическую структуру, где рассеивается полнота бытия предметного мира (*realia*)[21].

С другой стороны, стихотворение эстетизма являет собой высшую степень объективированности, то есть дистанцированности от субъекта, который его создает или воспринимает. Структура звуковых знаков (то есть "музыкальность" и "инструментовка") становится своего рода ритмико-звуковой вещью, что сдвигает *poésie pure* с ее безреферентностью в сторону абсолютной музыки[22]. Семантическая пустота, присущая поэзии панэстетизма, является результатом гипертрофированной семасиологизации материальной, вещественной стороны носителя знака. Если в панэстетизме стихотворение являет сам процесс творчества *in statu nascendi* как самодвижение духа и пытается синхронизировать его с процессом восприятия (предполагая сотворчество воспринимающего субъекта)[23], то для эстетизма на первом плане стоит законченность ("сделанность") произведения-артефакта. Оно не нуждается в исполнении и восприятии — подобно кристаллу, самодостаточная сущность которого представляется абсолютно независимой от замысла, инструмента, процессов создания и восприятия.

В эстетизме эта предельная объективизация произведения или художественного приема нередко приводит к их персонификации, так что поэт говорит стихом о стихе, обращаясь к стиху:

Люблю тебя, *законченность сонета*,
С надменною твоею красотой,
Как правильную *четкость силуэта*
Красавицы изысканно-простой, [...]
Да, истинный сонет таков, как ты,
Пластическая радость красоты, —
Но иногда он мстит своим напевом.
И не однажды в сердце поражал
Сонет несущий смерть, горящий гневом,
Холодный, острый, меткий, как кинжал.
(*Бальмонт, 123*).

В этом стихотворении ("Хвала сонету") также собраны (и даже полнее, чем в стихотворении, цитированном выше) признаки кристалличности артефакта эстетизма, причем произведение искусства (в идеальной форме сонета) реализует и начало женственности ("красавица"), и эстетическую абсолютность и законченность. Женская красота и красота поэзии отражают друг друга вплоть до полной взаимозаменимости. При этом упомянутые в ранее при-

веденном стихотворении линейность и кристаллическая структурированность взаимно утверждают друг друга ("правильная четкость силуэта"), и, снова, как в том же стихотворении, заостренность и резкость граней кристалла становится символом смертоносной меткости отравленного "стиха-кинжала" (выражающего диаволику эстетизма, в другом контексте запечатленную сочетанием "кинжальные слова")[24]. Под блестящей поверхностью и стройной законченностью таится несущая смерть сила, которая проявляется не в виде архаически-бессознательного, хаотического инстинкта (как в панэстетических или мифопоэтических произведениях), а как неосязаемая подточенность диаволического совершенства, чья люциферическая гордыня ("надменная красота") и демиургические притязания на власть так же "мстят", как и жала "тонких ос"/"осей кристалла".

Деструктивность и в данном случае исходит от тех свойств артефакта, которые придают диаволический характер всему искусственному миру эстетизма: структурированность, мера, правильность форм, четкость линий (соотносящаяся с мелодической линией стиха: "четкость силуэта" соответствует "напеву"), "белое каление" (оксюморон "холодного жара" для выражения предельно дематериализованных экстатичности и идеальности) — все эти адинамичные, бесстрастные, застывшие качества несут в себе смерть ("кинжал"), стремясь отомстить жизни, отравить сердце. Тотальная красота (в высшей точке своего совершенства) становится тотальной деструктивностью; с другой стороны, она только и являет себя в мгновение смерти — ибо в земной жизни она остается непостижимой и непереносимой. В отличие от мифопоэтического символизма, с его амбивалентностью Танатоса и Эроса (или религиозного и сексуального), в диаволике эстетизма смерть и красота тождественны, и вообще, каждый элемент поэтического мира эстетизма одновременно означает свою противоположность. Потому-то в поэзии эстетизма доминирует принцип оксюморона и противоречия, а в мифопоэтическом мире символов — парадокс, *coincidentia oppositorum*, комплементарная (взаимодополняющая) взаимосвязь полярностей[25].

Ввиду этого представляется вполне логичным, что в центре диаволического поэтического мира эстетизма находится луна, лунное начало, в то время как в панэстетизме и в символистском художественном мифе доминирует начало солярное или, в некоторых случаях, *coniunctio Solis et Lunae*[26]. Кристаллическая безбытийность и пустая герметика поэзии раннего символизма находятся полностью *sub specie lunae*, то есть под знаком статичной рефлексивности, аналитичности, негативности. Солярный же мир, напротив, реализует принцип креативности (*творчество*), синтеза (*слияние*) и позитивности.

Отдаленность диаволического художественного мира от солнца тематизирована Бальмонтом в стихотворении "На дальнем полюсе", программном для эстетизма:

На дальнем полюсе, где *Солнце никогда*
Огнем своих лучей цветы не возрощает,
Где в мертвом воздухе оплоты изо *льда*
Безумная Луна, не грея, освещает, — [...]
(*Бальмонт, 92*).

В застывшем ледяном мире Арктики локальная символика кристалла приобретает тотальный характер, и достигает, таким образом, космических размеров, делая всеобъемлющей беспредметную и беззвучную сферу автореф-лексивности:

Но вот *застыл* и он [океан]. Была ясна вода,
Огнистая, она терялася в пространстве,
И, как *хрустальные немые города*,
Вздымались глыбы *льдов* — в нетронутом убранстве.
И точно вопрошал пустынный мир: "За что?"
И красота кругом бессмертная *блистала*,
И этой красоты не увидал никто,
Увы, она *сама себя не увидала*.
И быстротечный *миг* был полон странных чар,
Полуугасший день обнялся с океаном.
Но жизни не было. И *Солнца красный шар*
Тонул в бесстрастии, склоняясь к новым странам.
(*Бальмонт, 93*).

Лунный мир (позитивная оценка в эстетизме)	Солярный мир (негативная оценка в панэстетизме, позитивная оценка в СII)
Полярность ("полюс")	Комплементарность (взаимодополнение), конъюнкция (слияние)
Удаленность, дистанцированность, ("дальний")	Близость, непосредственность
"Никогда"	Всегда
"Лед", холод ("не грея")	"Огонь", "луч", "тепло"
смерть ("мертвый")	жизнь
Безумие ("безумная луна")	Озарение
Оцепенение ("застыл")	Динамика, текучесть, ("океан, вода")
Потерянность ("терялася")	Обретение себя
(Безграничное) пространство нигилистическая бесконечность)	(Безграничное (="вечность")
Кристалличность	Органика
Немота ("немые")	Провозвещение
Город (городской мир) ("города", "оплоты")	Природный мир
Нетронутость ("нетронутый")	Прикосновенность
Пустой мир ("пустынный мир")	Полнота мира ("полнота", πληρωμα = космическая полнота

	бытия)
Вопрос ("безответный")	Ответ
"Красота"	Жизненность
Блеск ("блистала")	Свет, лучи
Быть-не-увиденным ("не увидал никто")	Стать познанным
Несамоосознанность ("себя не увидала")	Самость, индивидуация
Безвременье, мгновенность ("миг")	Заключение вечности в мгновении ("мгновение" как *καιρός*)
Волшебство, колдовство ("чары")	Культ, миф
Угасание ("полуугасший")	Воспламенение
Безжизненность ("жизни не было")	Жизнь
"Бесстрастие"	Способность испытывать переживание
Краснота солнца ("красный шар")	Золото солнца
Погружение, закат ("тонул", "склоняясь")	Восход, выход на поверхность
Декаданс, *descensus* (нисхождение)	Символическое искусство, *ascensus* (восхождение)

Лирический дискурс поэзии эстетизма характеризуется (и это ясно видно как раз в рассматриваемом стихотворении Бальмонта) внятной отчетливостью разбиения используемых мотивов на строгие бинарные оппозиции, при этом диаволическая парадигматика антимира в целостности творчества ранних символистов настолько специфична и характерна, что противостоящий поэтический мир (мир мифопоэтики, символизма, романтизма и т. д.) легко воссоздается *ex negativo* и потому зачастую может и не иметь эксплицитного выражения в поэтических текстах эстетизма.

Настойчивой тотализации идеального сопутствует характерная для эстетизма потребность в полной каталогизации элементов своего поэтического мира, постоянное упоминание и комментирование которых является несомненным признаком неизбывного страха отчуждения и потери себя. Отсюда и столь свойственная раннему символизму паранояльная склонность к мании преследования, коренящаяся в бегстве от самого себя. Эта же тенденция проявляется и в бегстве от времени, в стремлении эстетизма к превращению временных категорий в пространственные, символически реализуемом замерзанием воды, то есть превращением ее в пространственное тело ледяного мира, которое тает и гибнет тотчас же после соприкосновения с теплом жизни. Та же участь угрожает и городскому миру (цивилизации), при его соприкосновении с природой. Символисты СII, наоборот, явно отдают предпочтение мотивам растопления, растворения явлений пространственных во времени и сознании, а причинно-эмпирической рациональности — в водной и земной стихии бессознательного (ср. культ Диониса у Иванова и пародию на аполлоновский принцип у Белого, воплощенную в персонаже романа "Петербург" сенаторе *Аполлоне Аполлоновиче* Аблеухове).

Диаволический артефакт эстетизма, разрушающий и отрицающий сочетание знаков как символов в процессе сообщения (точнее, приобщения), остается ограничен а в т о к о м м у н и к а ц и е й , обессмысленной в самой себе, поскольку этот артефакт не воспринимается не только другими, но и самим "автором" ("она сама себя не увидала"). Таким образом, диаволический

дискурс — это не только пустой текст, но и дискурс пустоты, в котором все понятия и мотивы стремятся к синонимии и тавтологии, в то время как парадигматика мира символов экстериоризируется как "мир иной", анти-мир, все мыслимые символы и понятия которого противостоят диаволическому миру. Подобно тому, как луна не может действовать сама без солнца, от которого она берет свой свет, диаволика эстетизма не может существовать без символического мира и искусства, которые, однако, действуют *in absentia*.

В стихотворении "Лебедь", следующем непосредственно за процитированным выше, Бальмонт дополнительно усиливает вневременные черты зеркального мира эстетизма, где и пространственное до предела заострено в образах "кристалла" или "зеркала", и время (антивремя) стянуто в точку, в мгновение:

[...] В этот *миг* душа его желала бы
Невозвратное вернуть. [...]
Не живой он пел, а умирающий, [...]
Что *пред смертью*, вечной, примиряющей,
Видел правду в первый раз.
(*Бальмонт, 95—96*).

Эстетическое совершенство заключено в *миге* наивысшего осознания[27], который одновременно означает и возможность наивысшего самовыражения (лебединая песнь как романтическая метафора поэзии вообще) и полное самоотрешение: эстетическое возникает "оксюморонно", то есть буквально на острие доведенной до предела противоречивости, где одновременно и отождествляются, и противопоставляются наивысшие моменты эстетического переживания, экзистенциальное переполнение — и смерть, молчание, отчаяние. Таким образом, собственно жизнь оказывается ограничена мигом, где пересекаются те самые противоположности и противостоящие миры, лишь часть которых всегда доступна диаволисту, другая же часть всю его жизнь приоткрывается ему и одновременно скрывается от него в молчащем зеркале ("...Молчит вода зеркальная"). В противоположность *coincidentia oppositorum* мистико-эротического *слияния* в метафизической поэзии второго поколения символистов, момент истины грозит диаволисту самоуничтожением потому, что его рефлексивная природа имеет в своем распоряжении только "себя", возвратную частицу — зеркальное отражение, как бы не ведающее об оригинале. Стоит лишь зеркальному человеку увидеть "свой" оригинал, он тотчас разобьется на куски.

Лунные люди познают самих себя не в момент наивысшей полноты бытия, но дистанцированно — через *сон* или *воспоминание*, там где их собственная сущность становится ф и к ц и е й :

[...] Но есть иная красота:
Души влюбленной сладострастье.
Пред этой чудной вспышкой счастья
Полубожественного *сна*,
Стыдливость чуть горит *воспоминаньем* бледным,
Как потускневшая Луна
Пред Солнцем *пышным* и победным. [...]
(*Бальмонт, 99*).

В эстетизме имеется соответствие между рефлексивностью сознания и представленностью в сознании (то есть фиктивностью) непосредственного переживания: лунное сознание формируется либо воспоминанием, творящим лишь то, чего уже нет, или никогда не сбывающимся ожиданием. В том и другом случае, отсутствует данность непосредственного *hic et nunc* переживания. Это переживание составляет, скорее, прерогативу солярного бытия, создаваемого полнотой ("пышностью") сокровищницы образов, хранимых памятью, — "четкость", то есть резкая, острая ясность лунного эстетизма представляет собой прямую противоположность пышному великолепию ("пышное и победное Солнце", *sol invictus*)[28]. Остр и язык у диаволиста, а его острый ум — смертельное оружие. "Острота" металлического лезвия соотносима с "остротой" — меткой шуткой или оксюморонной паремией (оба слова, кстати, паронимически связаны с *осью* "кристаллической" парадигмы).

Артефакт эстетизма — это зеркало, которое делает ирреальным мир *realia* и превращает в фикцию подсознательную и сверхсознательную деятельность воображения, аннигилирует мир *realiora* и диаволизирует возникающие в памяти символы: красота "нема" в том смысле, что она пуста, и небесно-отдалена в том смысле, что недосягаема и иллюзорна:

Вдали от Земли, беспокойной и мглистой,
В пределах бездонной, *немой чистоты*,
Я выстроил замок воздушно-лучистый,
Воздушно-лучистый *Дворец Красоты*. [...]
(*Бальмонт, 106*).

Если повседневная жизнь (сфера быта) для представителей эстетизма не имеет никакой ценности ("людская суета", *vanitas*), то экзистенциальная сущность внутреннего мира воспринимается ими как "воздушный замок", фикция, ирреальность, в которой даже слова ведут теневое существование. Таким образом, в диаволическом дискурсе инкарнационная формула реалистического символизма "слово-плоть" ("воплощение" Слова, солярного Логоса) заменена необыкновенно продуктивной метафорой "слово-тень". Здесь — основание для постоянного упрека эстетизму и формализму в том, что для них слово представляет собой лишь тень от действия[29]. Дистанцированность эстетизма от реальности практики ("дело") и креативной коммуникации ("словотворчество") критиковалась символистами, как созерцательно-теоретическое отношение к жизни ("созерцательность"); ему противопоставлялась креативность искусства ("творчество"), обращаемого в жизнь (*ars vitae* как жизнетворчество). К таким чертам как "зеркальность" и "созерцательность", добавляется тенеподобие лунного эстета: "Живу, как тень среди людей" (*Бальмонт, 109*).

И плыли они без конца, без конца, [...]
Как *тени* слепые, закрывши глаза,
Сидели они, засыпая.
Хоть спали — не спали, им снилась гроза,
Глухая гроза и слепая. [...]
И вечность раздвинулась, грозно-мертва:

Все реки, безмолвные реки. [...]
И спящие призраки плыли вперед,
Дорогой прямой и бесцельной. [...]
(*Бальмонт, 117*).

1.2. ПАНЭСТЕТИЗМ (CI/2)

Панэстетическая концепция раннего символизма — это программа, которая одновременно и противостоит эстетизму, и дополняет его, утверждая и делая позитивной его негативную аксиологию и пустую семантику. Если эстетизм исключает из своего художественного мира любое нехудожественное явление, то панэстетизм постулирует тотальную э с т е т и з а ц и ю всех сфер бытия и функций сознания. Все — и мир, и жизнь — действительно существует лишь постольку, поскольку возникает и действует как художественно-эстетический объект; творение мира и творение произведений искусства сливаются в жизнетворчестве художника-демиурга в некоторое пульсирующее единство, где автор и произведение, текст и мир, субъект и объект, человек и Бог оказываются взаимозаменяемыми. Если искусство — это все, то и все может быть искусством: подобная обратимость вообще весьма характерна для панэстетического художественного мира. Если артефакт эстетизма существует лишь постольку, поскольку он не есть (и не изображает) что-то другое, то панэстетический *opus* — это всегда некое действие: длящееся, перформативное, органическое, всеохватывающее.

В панэстетизме стихотворение, находящееся *in statu nascendi*, в перманентном становлении[30], по возможности синхронизируется, и даже идентифицируется с процессом восприятия (единство, взаимообратимость автора и читателя, адресата и адресанта у чисто поэтического произведения). В центре "эстетики произведения" эстетизма находится "ставшее", "сделанное", эта эстетика в большей степени опирается на реальность и эмпирическую удостоверяемость артефакта, чем на позу воодушевленности и веры панэстетического искусства внушения и намека: в панэстетизме только в присутствии поэта, во взаимодействии автора и слушателя осуществляется тот витальный акт искусства, результатом которого является сама жизнь.

Произведение эстетизма имеет (по крайней мере, на первый взгляд) личностный или вещественный характер, который внеположен и противопоставлен всему нехудожественному (земному, эмпирическому) миру. В панэстетизме, напротив, структуры текста жизни предоставляют тематический материал и "приемы" для художественного текста[31]: жизнь художника дана лишь для того, чтобы преобразовываться в искусство, и наоборот, искусство нужно для того, чтобы становиться жизнью. При этом подлинной жизнью считается лишь жизнь творцов, населяющих свой собственный художественный мир.

Древнее представление о жизни поэта, как о служении музам, в панэстетизме доводится до требования к художнику так эстетизировать свою жизнь, чтобы мотивы и поступки текста жизни оценивались *sub specie aestheticae* и даже более того — рассматривались, как составная часть произведения искусства: "Мы рождены для вдохновения, | Для звуков сладких и молитв"[32].

Источником этого панэстетического поворота в раннем русском символиз-

ме явился культ самовыражения, особенно ярко представленный и поэтически реализованный в раннем творчестве Брюсова[33]. Возникающее здесь противоречие с принципом автономии искусства в эстетизме (с его тенденцией к деиндивидуализации и депсихологизации) преодолевается лишь тем, что индивидуальная жизнь, которую выражает художественный текст (Брюсов постоянно использует термин "выражение"), сама приобретает эстетически-художественные качества, которые, в свою очередь, являются следствием чрезвычайной индивидуализированности художника. Творческая жизнь художника (его "живая жизнь") предельно дистанцирована и отчуждена от повседневной, нормальной жизни обычного человека, находящегося в плену цивилизации (*быта*). Для обычных людей экспрессивность языка художника и способ его существования *eo ipso* остаются непонятными, лишенными смысла, герметическими, или, во всяком случае, ненормальными — все эти качества воспринимались ранними символистами как позитивные отличительные признаки их искусства. Таким образом "непонятность" в панэстетическом представлении о себе служит доказательством интенсивности и истинности художественного самовыражения, при том, что все в жизни художника служит средством для такого самовыражения:

[...] Быть может, все в жизни лишь *средство*
Для ярко певучих стихов,
И ты с беспечального детства
Ищи сочетания слов. [...]
(*Брюсов, "Поэту", I, 447*).

Эти часто цитируемые строки программно преобразуют постулат о господствующем в мире утилитаризме в другой, прямо ему противоположный, утверждающий, что средства поддержания жизни перестают быть основной целью жизни, уступая место миру искусства. Жизнь художника — сама есть искусство: "Вся жизнь моя в веках звенящий стих" (*Брюсов II, 29*)[34] — состояние, которое, правда, лишь в редкие мгновения посещает художника вместе с вдохновением, экстазом, упоением. То впечатление, которое оставляют эти неповторимые мгновения (ранние символисты охотно использовали здесь импрессионистские понятия "впечатление", "впечатлительность"), можно выразить только намеком на их неповторимость и невыразимость. По Брюсову, в идеальном случае непонятность может дойти до такой степени, что произведение оказывается доступным только автору (или немногим, близким к нему), а иногда остается темным даже для него: "Искусство начинается в тот миг, когда художник пытается *уяснить себе* свои тайные, смутные чувствования. [...] Художник в творчестве озаряет *свою собственную* душу, — в этом наслаждение творчеством. [...] Предмет искусства — душа художника [...] она и есть *содержание* художественного произведения; его фабула, его идея — это *форма;* образы, краски, звуки — *материал...*" (*Брюсов VI, 62*).

Творческая энергия креативного Я ("сила творческая") материализуется прежде всего в предмете произведения искусства, обусловливающем "содержание" произведения, которое в свою очередь формализуется в "фабуле". Эта идея "фабулы" (а позднее "сюжета", "сюжетности")[35], развертывающей творческую душевную силу в текст жизни, играет центральную роль в теории

жизнетворчества СII. Если в религиозном символизме поэт среди себе подобных[36] пытается раскрыть тайну индивидуации, то в раннем символизме индивиды отделены друг от друга непреодолимыми перегородками, которые могут быть прорваны только в момент эстетически-художественного переживания (то есть экстаза): "Человек, как личность, *отделен* от других как бы неодолимыми преградами. 'Я' — нечто довлеющее себе, сила творческая, которая все свое будущее почерпает из себя. Мир есть мое представление. Мне даны только мои мысли, мои ощущения, мои желания — ничего больше и никогда больше. Из этого одиночества душа страстно *порывается к общению*. В единении с другою для нее блаженство. И *единение* возможно." (*Брюсов VI, 52*).

В этом, пока еще очень неточном определении Брюсов пользуется как раз тем центральным для любой эстетики выразительности понятием ("порыв", как страстная попытка души вырваться из описанного Шопенгауэром мира своих представлений), которое отрицается эстетизмом.

Такие колебания между программами эстетизма и панэстетизма отличают все теоретические суждения раннего символизма, хотя из приведенной формулировки Брюсова ясно, что *прорыв* из солипсизма, успех *слияния* возможен лишь в состоянии наивысшей эстетизированности существования (понимаемого как соединение импрессивности и экспрессивности). Если в эстетизме произведение искусства материализует такое мгновение в виде кристалла, драгоценного камня, в виде некоей структуры, то в панэстетизме оно актуализируется в перформативном состоянии суггестивности и даже магической зачарованности: эстетическое действие осуществляется посредством возбуждения и побуждения, внутренний мир художника "отзывается" во внутреннем мире воспринимающего. Поэтика р е з о н а н с а работает на уровне фонетически-просодических и ритмических приемов посредством собственной "музыкальности" поэтического языка, на уровне же семантики ей соответствует специальная техника аллюзий (*намек*, как указание, обыгрывание), и с помощью этой техники стихотворение как бы излучает скрытый смысл: художественный акт передает непередаваемое, заражает через подражание, сообщает свое через чужое: "Достойный имени художника может довольствоваться тем, что будет записывать свои мелькающие настроения. *Вдохновение* — миг более живого чувствования. В 'искусстве для искусства' нет смысла. [...] В картине важен *замысел*, а не красота изображенного моря или тела, — они красивее в действительности. Чем дальше в свою область вступает искусство, тем определеннее становится оно *свободным излиянием* чувства (лирикой)." (*Брюсов VI, 46*).

Отрицая и идеал красоты *art pour l'art*, понимаемый тематически, и реалистическую эстетику иллюзионизма и отождествления, Брюсов ставит здесь знак равенства между эстетицизмом и наивным реализмом (в духе школы Белинского — Чернышевского): и тому, и другому недостает свободы полного творческого самовыражения в абсолютном искусстве, которое здесь и у последующих поколений символистов обозначается, как "лирика" или "лиризм". Задача искусства состоит не в воссоздании свойств предметов ("красота изображенного") или вымышленных ситуаций, но в способности художника делать постижимой саму свою креативность: "...Но мы вступаем в мир новой души, как в чуждую вселенную, и робко ждем указаний. — Пусть художник с

новых и новых точек зрения озаряет свою душу. Пусть, как к цели, стремится он к тому, чтобы *воссоздать весь мир* в своем истолковании." (*Брюсов VI. 46*)

В свободном творении искусства, кульминацией которого является жизнетворение, художественный акт служит для саморепрезентации некоего экзистенциального модуса, который может быть распознан только посредством з н а к о в - и н д е к с о в (таких, как симптомы, следы, косвенные указания, побуждающие признаки), но распознавание происходит только тогда, когда воспринимающий находится внутри ситуации эстетического индексирования, то есть является эзотериком или "инсайдером". С точки зрения обыденного сознания и языка *быта* индексы экзистенции художника совершенно невоспринимаемы или, если оставаться на уровне причинно-эмпирической рациональности, не поддаются декодированию. Душа художника проявляется как идиолект уединенной экзистенции.

Уже принципиальная инакость художника гарантирует его эстетичность, которая обратно пропорциональна общепонятности: такая "общедоступность недостижима просто потому, что люди различны" (*там же, 48*). Но и в самом художнике инакость господствует постольку, поскольку исключительная привязанность переживания данного мгновения к настоящему обеспечивает его единственность, которая приобретает характер всеобъемлющего закона для события эстетического: "И в жизни отдельного человека мелькнувшее *мгновение* не повторится. Каждое мимоидущее настроение возникает лишь *однажды* для вечности. Если я вспоминаю былое чувство, оно возвращается уже измененным. Если я передаю свое чувство другим — словом, или стихом, или внушением, — они узнают нечто близкое, но не то же. Тождественности нет. *Мгновения* отходят в могилу без надежды воскреснуть." (*Брюсов VI, 45*).

Вступая после смерти в мир иной, душа потеряна для этого мира; художник же увековечивается уже в этой жизни. Тем не менее, свободный "панэстет" держится на скептической дистанции от религиозно-мистического или неомифологического мессианства следующего поколения символистов, одновременно доводя до абсурда эстетику отражения наивного реализма: "В произведениях новой школы важны впечатления не только от отражений, но и от самой действительности, от слов." (*Брюсов VI, 51*).

Поэт-демиург[37] — господин своего суверенного языкового мира — отрешен как от художественной метафизики, так и от повседневного общения, то есть от всех тех коммуникативных ситуаций, в которых язык зло-употребляется в качестве средства для достижения некой цели:

Я — бог таинственного мира,
Весь мир в одних моих мечтах.
Не сотворю себе кумира
Ни на земле, ни в небесах.
Моей божественной природы
Я не открою никому.
Тружусь, как *раб*, а для свободы
Зову я ночь, покой и тьму.
(*Сологуб, 176*).

Панэстет это бог-творец своего собственного внутреннего мира в о о б - р а ж е н и я , чья истинная реальность противопоставлена как ф и к т и в - н о й природе внешнего (повседневного, причинно-эмпирического, физического) мира, так и не менее иллюзорному (религиозному, мифологически-мистическому) над-миру. Бог своего внутреннего мира, в сфере мира внешнего, как земного так и неземного, он оказывается лишь "рабом"; демиургический космос искусства не признает ни *realia*, ни *realiora*, отрицая как их способность к коммуникации и значащему намеку, так и само их существование: в демиургическом самосозидании автор и произведение, создатель и создание, проекция и интроекция замкнуты в самих себе.

[...] *Я сам — творец и сам — свое творенье*
Бесстрастен и один [...]
Исполнил *раб* завещанное дело:
В *пыли* земных дорог
Донес меня до вечного предела,
Где я — *творец и бог.*
(*Сологуб, 247*).

В этой манихейской двойственности творчества и творения (выраженной, как персонифицированный оксюморон в образе художника, который, как творец самого себя — бог, и одновременно, как чье-то творение — раб) друг другу противопоставляются креативный, богатый образами мир искусства и мертвый, чуждый мир, банально-повседневная *natura naturata*:

О, жалобы на множество лучей
И на неслитность их! [...]
Во мне лучи. Я — весь. *Я — только бог.*
Слова мои — мечи.
Я — только бог. Но я и мал, и слаб.
Причины создал я.
В путях моих причин я вечный *раб*
И *пленник* бытия
(*Сологуб, 296*).

В этом стихотворении Сологуба, относящемся к периоду расцвета мифопоэтического символизма второго поколения (1904), оксюморонная природа поэта-бога, который носит все знаки отличия *sol invictus*, усиливается еще и тем, что поэт, будучи продуктом своего собственного творчества (то есть искусства), становится пленником и рабом этого искусственного мира, "причинам" которого он навек обречен (без надежд на избавление в потустороннем).

Современный художник, тем не менее, всегда сознает, что расширение воображаемого, искусственного космоса до макрокосма терпит крах на пороге смерти, разоблачающей игровую природу мира воображения:

[...]Я ее [смерти] не хочу и боюсь,
Отвращаюсь, от злого лица.
Чтоб ее одолеть, я стремлюсь

Расширять бытие без конца.
Я — *царевич с игрушкой* в руках,
Я — *король* зачарованных стран.
Я — невеста с тревогой в глазах.
Богомолкой бреду я в туман.
(*Сологуб, 179*).

Здесь архаическая, герметическая идея играющего бога переплетается с многократно обсуждавшейся в символизме концепцией игровой природы искусства. Брюсов указывает на то обстоятельство, что в этой теории, выдвинутой еще Шиллером и философски разработанной Спенсером, отождествление искусства и игры основывается на присущих обоим интранзитивности и свободе от конкретной цели. Брюсов, однако, это отождествление считает слишком обобщенным, так как "если всякое искусство — игра, то почему не всякая игра — искусство?" (*Брюсов VI, 90*). Если символисты — поэты-мифотворцы, прежде всего Вяч. Иванов — интегрировали поэта-демиурга в космическую игру теургии (ср. программное стихотворение Иванова "Творчество", *Иванов I, 536—537*), то игра-искусство в поэтическом мире ранних символистов состоит в фиктивном, зачаровывающем, диаволическом круговороте, вечным кружением которого захвачен поэт-демиург:

Я влюблен в мою *игру*.
Я, *играя*, сам сгораю,
И безумно умираю,
И умру, совсем умру.
Умираю от страданий,
Весь измученный *игрой*,
Чтобы новою зарей
Вывесть новый рой созданий.
Снова будут небеса, —
Не такие же, как ваши, —
Но опять из полной чаши
Я рассею чудеса.
(*Сологуб, 280*).

В непрерывном процессе самосозидания панэстет нарциссически фиксируется на своей собственной игре, для продолжения которой он должен использовать самого себя, свою собственную субстанцию, в качестве "горючего материала". В этом панэгоизме господствует параноидный закон родственной связи всего со всем, поскольку познающий и познаваемое всегда идентичны. Поэтическая семантика мира панэстетизма обладает всеми признаками невротической фиксации, происхождение которой диаметрально противоположно архаической невинности мифопоэтического "наивизма" религиозного искусства СII: в основе последнего — миф о ребячестве бога, о "детях солнца"[38], тогда как в центре нескончаемой "игры" панэстетизма — трагедия игрока, ведущего игру по собственным правилам и постоянно проигрывающего в качестве ставки самого себя искусству, а значит и смерти:

Я сам *закон игры* уставил
И *проиграл*, но не хочу
Разбить оковы строгих *правил*.
Мой *проигрыш* я заплачу.
Но, может быть, платить нам нечем.
Все увеличивая счет,
Несчастливо мы карты мечем [...]
(*Сологуб, 461*).

1.3. ДИАВОЛИЧЕСКИЙ ДИСКУРС

На первый взгляд в понятии “диаволический символизм” кроется противоречие, если сравнить буквальный смысл слова *συμβαλλειν*, понимаемого как соединение, синтез двух сторон знака как в языке, так и в мире, с прямо противоположным смыслом слова *διαβαλλειν*, означающем раздвоение, разделение, обман. Если в раннем символизме и отсутствовало понятие символа, обоснованное поэтически, философски, религиозно, эстетически или каким-нибудь иным образом (оно было выработано позднее в СII), то во всяком случае существовало представление о символическом как о праединстве, как о гармонии части и целого, синтезе или соединении противоположностей и, соответственно, реализации этого единства в мышлении, языке и жизни[39]. Это единство или соединение представляется, по крайней мере при существующих обстоятельствах жизни и искусства, еще (или уже) нереализуемым, и потому поэт в творчестве (как художественном, так и жизненном) вынужден занимать позицию констатации дефицита возможностей самовыражения, позицию ожидания, предчувствия грядущего или переживания прошедшего, позицию отказа от творчества или даже полной антикоммуникации. Он разворачивает д и а в о л и ч е с к и й дискурс на фоне пока невозможной или невозможной вовсе с и м в о л и ч е с к о й поэзии. Поскольку воссоединение (любящих, познающего и познаваемого, означающего и означаемого, доброго и злого, эстетического и религиозного и т. д.) представляется нереализуемым имманентно, оно может предполагаться только в области не-имманентного, возможность которого мыслима, существование — ощущаемо, а достижение — желаемо. Человек-творец, воплощенный в поэте, не способен существовать в гармонии с собой в повседневном мире (в мире *быта*), но он не способен также преодолеть границы этого мира и его языка и потому должен мучительно сомневаться в реальности, истинности, аутентичности своих предчувствий и представлений об “ином”, подлинном, неземном мире, поскольку этот мир дает о себе знать лишь в виде снов и желаний.

Таким образом, сомнению в ц е н н о с т и посюстороннего повседневного мира и форм его выражения (включая традиционное искусство) противостоит сомнение в р е а л ь н о с т и другого, потустороннего мира и достигаемого в нем единства. Как это часто бывает в подобных случаях, морально-этический, религиозно-мистический и художественно-эстетический м а к с и м а л и з м резко переходит в свою противоположность — аморализм, кощунство, антиэстетизм и нигилизм. Все данное в имманентности посюстороннего, все то, что тщилось быть символизированным, должно быть разоблачено,

то есть обесценено — и обесценено посредством отрицания, переворачивания, аннигиляции, то есть посредством диаволизации на мотивно-тематическом уровне; или же все это (как потустороннее, так и посюстороннее) может быть в своей фиктивной "призрачности" подвергнуто "обезъязычиванию" (то есть происходит нарушение, ослабление или распад, референтной функции речи вплоть до антикоммуникации и молчания). С точки зрения обыденного мира поведение художника, его облик, речь, его творчество кажутся эксцентричными, изолированными и провоцирующими, с точки же зрения мира потустороннего мир повседневности и его самопонимание представляется чем-то эксцентричным, периферийным, безразличным и ничего не говорящим.

Но поскольку поэт охвачен принудительными связями повседневного мира и не располагает при этом адекватными средствами выражения "мира иного", он должен сначала создать д и а в о л и ч е с к и й дискурс, с надеждой, тщетной или утраченной, когда-нибудь достигнуть с и м в о л и ч е с к о г о дискурса. Иначе говоря, он должен уличить существующий язык искусства в его противоречиях, бороться с ним его же оружием, создавая философскую лирику, система мотивов которой инвертирована, парализована и даже подвергнута отрицанию.

Несколько заостряя, можно утверждать, что р и т о р и к а (и даже д и д а к т и к а) программной лирики раннего символизма[40] (Брюсова, Бальмонта, Сологуба, Мережковского, Гиппиус и других), при помощи всех мыслимых средств поэтической речи, говорит, на самом деле, лишь о том, что до тех пор, пока используются эти самые средства выражения, сказать нечего и нечему учиться. Таким образом, если в стихе на уровне дискурса риторическими средствами "мнимого" языка выражается мнимость, призрачность посюсторонней жизни и творчества, то на уровне звуковых эквивалентностей, метрико-ритмической суггестии, анаграмматики и паронимии выстраивается сравнительно диффузная, неопределенная абстрактная, фиктивная сфера, опосредующая — фрагментарно, с помощью намеков — обманчивое отражение, отблеск потустороннего мира.

Антикоммуникативная установка CI имеет, таким образом, двойную мотивацию:

— на риторико-тематическом уровне мотивы, тезисы, позиции данной культуры и ее коды отрицаются или девальвируются, то есть ценность и смысл их высказывания ставятся под вопрос или вовсе отрицаются;

— на уровне "слово-творчества" под фабульной или риторической "поверхностью" дискурса средствами поэтического "языкового мышления", то есть с помощью анаграмматики, паронимии и т.п., выражаются (или внушаются) символические соответствия (*correspondences*) между вещами и беспредметными эмоциями, между которыми с точки зрения рациональной эмпирики или господствующей системы смыслополагания не существует логических или смысловых связей и потому эти соответствия (с данной точки зрения) невыразимы, несообщаемы, непостижимы или, во всяком случае, таинственны.

Диаволический дискурс декадентства 90-х гг. представляет собой попытку одновременно и отрицать повседневные, посюсторонние, конвенциональные способы выражения (на тематическом уровне лирического дискурса), и выразить это отрицание, то есть превратить тотальное, невыразимое бытие потустороннего мира — "все" — в "ничто" повседневного предметного языка

и, таким образом, сделать из него некое "нечто". Если мир с точки зрения диаволизма является творением или артефактом д е м и у р г а , негативность и онтологическое не-бытие которого противостоят позитивной вездесущности бога-творца, то возможно и обратное, — потусторонний "мир иной" оказывается результатом диаволической деятельности художника-демиурга, который является одновременно и творением, и творцом мирового демиурга.

"Диаволист", то есть носитель диавольского начала, не может быть определен через нечто положительное, как сатанист черной романтики или сюрреализма, так как он сам не признает и не представляет каких-либо позитивных, сущностных свойств: он определяется только отрицательно, через то, чего он не может и чем он не является.

В ранних произведениях Брюсова, Бальмонта, Сологуба, Гиппиус и других поэтов 1890-х гг. "диаволичность", как не-бытие и не-коммуникация предстает с необыкновенной ясностью и последовательностью, а к концу века этот образ становится настолько привычен и стилистически оформлен, что он должен был неминуемо перейти в определяемый позитивно и религиозно, мистически мотивированный тип *poeta vates*, поэта-демиурга, поэта-мыслителя, поэта-мага, художника-бунтаря, художника-спасителя и т. д.

Все эти роли мы находим в произведениях и самоописаниях "диаволистов" (иногда они до неразличимости напоминают свою позитивную противоположность), но роль — всегда м а с к а , стилизация, жест. Лишь экзистенциализацией анти-поведения и анти-коммуникации в стиль жизни диаволиста (в образах дэнди, развратника, Люцифера, соблазнителя, демона, вампира, Антихриста и т. д.), лишь парарелигиозной, еретически-гностической "религией искусства" панэстетизма будет подготовлен поворот к позитивности символизма, как аутентичной модели мира и художественного творчества[41].

В предлагаемом исследовании главный акцент делается на установление общих черт в иконографической и теоретической программах поэтического дискурса диаволизма. Выявляющееся при этом единообразие, и даже взаимозаменимость фрагментов одного текста фрагментами другого (в произведениях как одного, так и разных авторов, представляющих диаволизм), эту, постоянно обнаруживаемую, подчеркнутую интертекстуальность раннего символизма следует скорее понимать как его интекстуальность[42]. Интертекстуальность в точном смысле имеет место лишь тогда, когда цитируемый чужой текст в основном является автономным, то есть при всей схожести или сравнимости принадлежит иной, чужеродной, самостоятельной эстетической или культурной модели (например, в тех случаях, когда ранний Брюсов ссылается на Лермонтова, Тютчева, Фета, Верлена или Малларме). Интертекстуальная аналогия (цитата), эквивалентность (аллюзия или контрфактура) или гомология (пародия или стилизация), как и все виды корреляций, служат как для подчеркивания общности, схожести (а значит, автономности), так и для маркирования отличий, расхождений, инобытия. Именно этот второй аспект и отсутствует в интекстуальности, функция которой состоит в том, чтобы в произведениях одного автора или группы поэтов установить некую единую модель и чтобы в конце концов можно было бы говорить о создании е д и н о г о текста.

В изучаемых здесь текстах представителей CI мы, кроме всего прочего, имеем дело с ранними произведениями поэтов, индивидуальный стиль которых еще не сформировался, или таких, которые вообще не стремились его выработать[43].

В этой связи типично вполне позитивное отношение этих поэтов (прежде всего Брюсова, а также Бальмонта) к заимствованиям, синкретизму и даже плагиату[44]. Повторы и дословное заимствование целых фрагментов одним автором у другого служат не для утверждения некой господствующей модели путем подражания или повторения, но для того, чтобы создать гомогенный диаволический дискурс и соответствующий образ поэта. Эти однородность и согласованность стиля и подбора мотивов были тем более необходимы, что существовало стремление построить прагматику не-понимания и не-понятности — вплоть до полного самоотрицания художника и искусства.

Замеченный многими синтагматический характер произведений раннего символизма является результатом отсутствия собственного, автономного мира символов в том виде, как он сказывается в мифопоэтическом символизме СII: "синтагматичность" здесь, в самом общем виде понимается как наделение отдельного фрагмента текста значением посредством сравнения или замены его другим, сопоставимым носителем значения. Сравнимость обеспечивается не столько на основании парадигматического построения аналогий, сколько посредством повторения (или параллельного возникновения) одних и тех же или сходных формулировок и формул в поэзии различных авторов. Если разные люди все время повторяют одно и то же или даже просто говорят одним и тем же тоном, у воспринимающего, да и у самого автора возникает определенное побуждение принять сказанное или, по крайней мере, обратить на него внимание. Интекстуальность, понимаемая таким образом и сопровождаемая отчетливой тенденцией к однозвучности и монологизации выполняла в начале рассматриваемого периода функцию формирования школы, самоканонизации и самоутверждения вплоть до пробивающей себе путь в русском модернизме тенденции к саморекламе, коммерциализации и завоеванию позиции на литературном рынке (характерной прежде всего для Брюсова)[45].

Намного более существенным, однако, является то обстоятельство, что отдельный текст раннего символизма, рассматриваемый изолированно от других, перестает быть (даже в малой степени) понятным или приемлемым для непосвященного (в буквальном смысле) читателя, поскольку читатель использует по отношению к нему культурный код среднеобразованных людей данной эпохи. Но поскольку диаволист — в отличие от не менее "непонятного" символиста — не прилагал никаких усилий, чтобы создать более или менее законченную систему символов, средний читатель-современник был не в состоянии интуитивно декодировать иконографические референции диаволического поэтического текста. Единственное, что действительно понимает читатель, это то, что он ничего не понимает, точнее, ничего не понимая, он все-таки начинает нечто (то есть предчувствуемый "мир иной") ощущать, постигать. Язык этого "иного мира"[46], по необходимости облаченный в слова мира посюстороннего, кажется темным, бессмысленным, угрожающим и раздражающим.

Именно по этой причине диаволический способ выражения только тогда имеет шанс передать непередаваемое, если отдельные выражения его используются как индексы, то есть легко опознаваемые признаки, кодирующие информацию, и, если не уметь выявлять их, то текст вряд ли вообще можно понять. Постоянно проявляющийся метонимический характер раннего символизма (в противоположность метафорическому характеру СII) опирается на индексный процесс (с помощью намека, внушения) конституирования смысла, а точнее не-смысла.

Семантическим индексам (а именно ими и являются "намеки", подсказки, созвучия, представляющие собой адекватное выражение языка "иного мира") можно "научиться" — и одновременно научиться ими *пользоваться* — лишь посредством их многократного опознавания (то есть повторения в идентичной прагматической рамке). Если с точки зрения философии, мифологии и психологии искусства СП символ сам по себе стремится быть доступен интуитивному "художественному мышлению", то в диаволизме такая эстетическая поэтика отсутствует просто потому, что здесь в намеках предчувствуется именно неузнаваемое, и более того, диаволизм делает незнакомым (таинственным, удивляющим, раздражающим) знакомое.

Для диаволизма все слова этого мира (слова поэта в том числе) всегда лишь индексы (то есть *тени, следы, отражения, отзвуки*) и н о г о м и р а, тогда как символист, — какие бы он ни выдвигал на то основания, — убежден, что творение, мир, уже содержит *все* и потому представляет собой выявление абсолютного Автора, его послание, поддающееся расшифровке: его письмена в "книге мира" не есть лишь знаки его трансцендентной сущности, но его подлинное откровение, энергетическая эманация. Символика искусства есть часть универсальной символики мира, которая сама предоставляет парадигму для декодирования символов искусства (и не только искусства); творчество художника понимается как отображение перманентного созидания мира богом-творцом. Для диаволиста, однако, именно эта парадигма нема или, во всяком случае, ничего ему не говорит, поскольку он не принимает и даже презирает сотворенный мир природы. В то же самое время откровение, язык абсолюта он исключает из узкого круга имманентного и может видеть лишь его отблески, как рефлексию рефлексии, отражение отражения на периферии, на оболочке ("коже") монады мира. Именно в образе стены тюремной камеры, на которой натянут экран, и на нем — как в платоновской притче о пещере[47] — разыгрывается теневой спектакль феноменального — и представляется та граница между *здесь* и *там*, на которой поэт застыл в ожидании и не может двинуться ни вперед, ни назад:

Мучительный дар даровали мне боги,
Поставив меня на таинственной *грани*.
И вот я блуждаю в безумной тревоге,
И вот я томлюсь от больных ожиданий.
Нездешнего мира мне слышатся звуки,
Шаги эвменид и пророчества ламий...
Но тщетно с мольбой простираю я руки, —
Невидимо *стены стоят между нами*.
Земля мне чужда, небеса недоступны,
Мечты навсегда, навсегда невозможны.
Мои упованья пред миром преступны,
Мои вдохновенья пред небом ничтожны!

(*Брюсов I, 101*)

ПРИМЕЧАНИЯ

1. В одном из своих первых программных заявлений в книге "Русские символисты" (Т. II. М., 1894), Брюсов утверждает, что "начинающая школа" в искусстве "всегда бывает склонна к крайностям, которые, конечно, не составляют ее сущности" (*Брюсов VI, 28--29)*. Одной из задач "культурной революции" раннего символизма было освобождение от оков *быта*; как провозглашал Брюсов в своей поэме "Замкнутые", написанной на рубеже веков: "...Как будет радостен детей *свободных* крик, | Как будет весело дробить останки статуй | И складывать *костры из бесконечных книг.* | *Освобождение*, восторг великой *воли*, |...| Я — узник, раб в тюрьме, но вижу поле, поле..." (*Брюсов I, 266)*.

Антиэстетика раннего русского символизма направлена против господствовавшего до 90-х годов 19-го века художественного идеала реализма и радикального утилитаризма с его чисто идеологически-инструментальным представлением о функции литературы (ср. *З. Г. Минц 1980а, 104, J. Holthusen 1957, 7 и сл., 17*; об эквивалентности раннемодернистского и постсимволистского авангарда и эстетики остранения см: *A. Hansen-Löve 1978, 44 и сл.; 1987a, 19 и сл.*)

2. О комбинаторном принципе конструирования значения и доминировании принципов синтагматики в раннем символизме см.: *И. П. Смирнов 1977, 54*. Именно это пристрастие к комбинаторике свидетельствует о типологической связи раннего символизма и искусства маньеристского типа (см.: *G. R. Hocke [1957/59] 1987, 272 и сл., 36 и сл., 385 и сл.* — по поводу *ars combinatoria*). О синтагматической тенденции раннего символизма см. также: *З. Г. Минц 1979, 196*.

3. Александризму в культуре соответствует плюрализм на экзистенциальном уровне: мышление художника эстетизма, порожденное его "свободной волей", ведет к идее "множественности начал" истины (*Брюсов VI, 55 и 57)*: "Надо лишь сознать, что все возможные миросозерцания *равно истинны...*"; "*Истин много*, и часто они противоречат друг другу... Моей мечтой всегда был пантеон, храм всех богов. Будем молиться и дню и ночи, и Митре, и Адонису, Христу и Дьяволу. «*Я*»— это такое средоточие, где все различия гаснут, все пределы примиряются." (*Брюсов VI, 581)*.

Из этого также следует, что каждое произведение искусства предполагает бесконечное множество способов "понимания", которые одновременно могут быть истинными (*там же, 66)*.

Эстетический релятивизм в диаволической программе раннего символизма имеет черты языческого политеизма, причем у Брюсова в нем, как правило, присутствует нота цинизма и нигилизма: "*...Я все мечты* люблю, мне дороги *все* речи, | И *всем богам* я посвящаю стих. |...| Как верный ученик, я был *ласкаем всеми* , | Но сам любил лишь сочетанья слов. |..." (*Брюсов I, "Я", 142;* ср. также: *Holthusen 1957, 82 и сл.*).

Все эти характеристики "александризма" восходят к Ницше, согласно которому идеалом "александрийской культуры" является "находящаяся на службе у науки [...] *теоретическая личность,* чьим прообразом и прародителем является Сократ" (*I, 99)*. Эта, негативно оцениваемая Ницше "теоретичность" соответствует раннесимволистскому принципу "созерцательности", отчетливо позитив-

по трактуемому в CI. По Ницше, "александрийская эпоха" должна быть преодолена на пути "назад, к периоду трагедии" (*I, 110*).

В рамках теории культуры Иванова мифопоэтический символизм представляет собой реакцию "варварства" против "александрийства" раннесимволистских декадентов (*Иванов Вяч. И. III, "О веселом ремесле и умном веселии", 74 и сл.*). Главной заслугой "декадентства" было выделение (освобождение) поэзии как самостоятельной художественной формы из прикладной "литературы" (*там же, 75*).

В рамках CIII тема "Александрии" возобновляется именно у тех поздних символистов, которые — как М. Кузмин, — предваряя акмеизм, пропагандируют синтез культур.

4. Парадигматическим для этой идеи является роман Белого "Котик Летаев" (1922), в котором проводится параллель между развитием сознания у ребенка и историей культурных эпох всего человечества (ср.: *A. Hansen-Löve 1978, 168—172; 1985в, 101—102*). Именно эта концепция, с ее попытками выявить параллелизм в развитии индивидуального и коллективного сознания, аналогии между индивидуальными и общекультурными мифами оказывается в центре внимания в CIII, в особенности у Белого.

5. Заслуживает внимания тот факт, что и в мотивации отождествления "новизны" и эстетичности в раннем символизме возникает неожиданное соответствие с мотивацией футуристического принципа новизны. Так, в стихотворении "Сеятель" Брюсов сравнивает художника с Адамом: "...Вновь, как *Адам* в раю, неведомым и *новым* | Весь мир увижу я |..." (*Брюсов I, 556*) — ср. футуристический адамизм Крученых в "Декларации слова, как такового" (1913): "Слова умирают, мир вечно юн. Художник увидел мир *по-новому* и, как *Адам*, дает всему свои имена..." (*Манифесты 1967, 63;* ср. в связи с этим: *A. Hansen-Löve 1978, 54 и сл., 71—74; 1987а, 19 и сл., 32 и сл.; 1988а, 135 и сл.*).

6. Понятие "пошлости", разработанное, в частности Мережковским в его интерпретации Гоголя стало одним из центральных для позднего гротескно-карнавального символизма 10-х годов.

7. Вслед за французскими символистами молодой Брюсов еще в середине 90-х годов отстаивал право художника на эксцентрику и нетрадиционные формы выражения его фантазий: "С целью внушить читателю то же настроение, я могу прибегать к самым сильным, к самым неестественным *преувеличениям...*" (*Брюсов I, 568*).

8. Об этом различии ср.: *A. Hansen-Löve 1978, 55*. По Анненскому (*Анненский КО, 108*), самый же "*эстетизм* едва ли может называться миропониманием, по крайней мере философским".

9. По Брюсову (*Брюсов VI, "Об искусстве", 48*): "в искусстве многое *условно* и долго еще будет условным". О понятии "условность" в русском формализме ср.: *A. Hansen-Löve* 1978, 137 и 341. Для Брюсова, (*Брюсов VI, 49*), художник полностью "самодостаточен" в своем творчестве; "век дает только образы, только прикрасы; художественная школа учит *внешним приемам*". Наконец, Брюсову

принадлежит и термин "условный театр", который широко использовался в CII и в постсимволизме (его принял и Мейерхольд, ср.: *A. Hansen-Löve 1978, 360 и сл.*). В символизме Иванова "условность" обозначает качество символического, которое до некоторой степени метафизически "согласовано", и даже представляет собой (апокалипсические) "обетования" — то есть его смысл как раз противоположен "конвенциональности": "...Коль Бог живет среди светил, | Мой пыл — привет Ему любовный, — | Лампада ночи средь ветрил — | Прибытия *символ условный.* |..." (*Иванов, "Человек", 1, 533).*

10. Ср.: *Брюсов, "О «речи рабской», в защиту поэзии", VI, 176.*

11. *L.A.Shadowa 1978, 122; A. Hansen-Löve 1983, 314 и сл.*

12. Понятия "эстетики произведения" (Werkasthetik) и "перформативнон эстетики" ("эстетики исполнения", Performanzasthetik) авангарда в том значении, в котором эти понятия используются в данной работе, рассматриваются в: *S. D. 1976, 11.* Эстетике художественного артефакта соответствует объективирующий, пассивный тип восприятия искусства, которое символисты CII критиковали как *созерцательность*, типичную для представителей декадентства, то есть восприятие без соучастия; религиозно-мифопоэтический символизм утвердил динамический принцип *творчества*, при котором жизнь и искусство должны слиться в единый комплекс *мифотворчества-словотворчества-жизнетворчества.* (Об этом ср.: *Белый С, 67 и сл., 107 и сл. и 139 и сл., Иванов II, 606 и сл.*). Подробно о различии между независимой от интерпретации эстетикой произведения и зависящей от нее эстетикой исполнения (в частности, в музыке) см.: *Брюсов VI, 381 и сл.* В статье "Ненужная правда" (*там же, 62—73)* Брюсов касается той же проблемы двойственности художественных форм, различая "творческие" и "исполнительные" искусства. В первом случае автор в известной степени растворяется в произведении, а во втором исполнитель, "артист" становится посредником между текстом ("фабулой") и публикой (*там же, 66).* Предпочтение панэстетизмом (и, в особенности, в рамках модели CII) эстетики, ориентированной на исполнение, сформулировано в: *Белый С, 185* : единственное содержание искусства — это эффект творчества; художественное слово не *ἔργον*, а *ἐνέργεια,* воздействие (ср. об этом: *Иванов II, 92 и сл.*; подобные идеи Белый мог найти у А. А. Потебни, и в философии языка В. Гумбольдта; ср.: *A. Hansen-Löve 1978, 47 и сл.*).

13. Во вступлении к тому своих стихотворений, изданному в 1918 г., Брюсов называет стихи, собранные в нем, образцами "ремесленной" стороны поэтического искусства, так как "стихотворную технику можно и нужно изучать". Уже в своем первом сборнике стихотворений "Русские символисты", Брюсов выразил намерение представить "образцы всех форм «новой поэзии»".

14. Это же относится и к классицизму, в живописи которого графически-линейное однозначно доминирует над цветом и плоскостными решениями, тогда как последние преобладают в CII (и в неопримитивизме авангарда). (Ср. также: *A. Steinberg 1979, 187—213; J. 1981;* в качестве классического примера символики цветов в модели CII см.: *А. Блок, "Краски и слова"* и *А. Блок, V, 20; VI, 428;* о "фактуре" ср.: *A. Hansen-Löve 1978, 93—96; 1985г, 29—37).*

15. По Брюсову (*Брюсов VI, "Ненужная правда", 66)*, творческое вдохновение ни в коем случае не исключает "сознательность": "Вдохновение ни в коем случае не исключает сознательности. Рассудок бессилен творить, но он должен стоять на страже творчества. Автор пьесы играет роль рассудка в творчестве артиста."

16. Об этих мотивах ср.: *A. Hansen-Löve 1985a.*

17. Раннесимволистская метафора "кристалла" имплицирует конфликт гносеологических представлений об искусстве: искусство, как "отражение" мира или как "преломление" его в призме сознания "творческого Я": "...Твори — не подражай. — Поэзия есть мир, | Но мир, *преломленный* сквозь призму вдохновенья." (*Брюсов III, 213)*. — В вышеприведенном стихотворении Бальмонта "Я изысканность..." (*Бальмонт, 159)* отсутствие собственной сущности у "кристаллических", "зеркальных" произведений искусства означает также позитивно оцениваемый эклектизм, который сублимирует до "пустой" сущности, характерной для искусства эстетизма, внутреннее противоречие между своим и чужим, соединением и разъединением, неорганическим (камни) и органическим (почва, растения), мечтой и реальностью, субъектом и объектом, продуктом и продуцентом, стихом и поэтом: "...Я — для всех и ничей. | Переплеск многопенный, разорванно-слитный, | *Самоцветные камни* земли самобытной, | Переклички лесные зеленого мая, | Все пойму, все возьму, *у других отнимая.* |...| И в себя и в других, | Я — изысканный стих."

Изысканность "слов-самоцветных камней" делает вопрос об их происхождении и подлинности несущественным: "...Мы ценим *без различья* | Сверканья всех огней |...| Лишь только б нашим взорам | Их пламень отвечал..." (*Бальмонт, 127)*.

Символическим выражением эклектизма, позитивно оцениваемого в CI, является зеркальная природа стихов — драгоценных камней, сверкающая поверхность которых отражает время от времени другие "драгоценности" языка. Художественный язык гармонии — это кристаллизовавшееся, заледеневшее звучание сфер, которое навечно сохранено под толстым слоем льда: "В красоте музыкальности, | Как в недвижной *зеркальности*, | Я нашел очертания снов, |...| Как растенья под глыбою льдов. |..." (*Бальмонт, 163)*.

Для "эстетики произведения" раннего символизма "превращение в (драгоценный) камень, окаменение" не является, как в мифопоэтическом символизме, негативным свидетельством безжизненности неорганического, но предпосылкой бессмертия артефакта: "Есть тонкие властительные связи | Меж контуром и запахом цветка. | Так *бриллиант* не видим нам, пока | Под *гранями* не оживет в *алмазе.* | Так образы изменчивых фантазий, |...| *Окаменев*, живут потом века | В *отточенной* и завершенной фразе..." (*Брюсов I, "Сонет к форме", 33)*. Ср. также: "...Уходят шумные мгновенья, | И я дивиться вновь готов | На *самоцветные каменья* | Случайно сложенных стихов." (*Брюсов III, 278)*.

Белый в критической ретроспективе (*Белый ЛЗ, "К.Д.Бальмонт", 1910, 207*) называет Бальмонта главным представителем эстетизма, который пережил сам себя. Замечательно у Белого метапоэтическое изображение раннего символизма с помощью аллегории зеркала и драгоценного камня, которую он "развертыва-

3 Зак. 3113

ет" в тексте своей статьи, причем поэзию Бальмонта (то есть эстетизм) он называет "зеркалом", где в вечернем свете сверкают бесчисленные "драгоценные камни". Таким образом, эстетизм становится воплощением своего собственного центрального мотива, так же, как *décadence* вербально выражает свою сущность в закате (солнца): "Бальмонт последний русский великан *чистой поэзии* — представитель *эстетизма*, переплеснувшего в теософию. [...] Луч заходящего солнца, упав на гладкую *поверхность зеркала*, золотит его бездной блеска. [...] Бальмонт — сияющее *зеркало эстетизма*, горящее сотнями *яхонтов*..." (*Белый ЛЗ, 207—208*).

18. Об этом см. программную книгу Иванова "Прозрачность", в которой "диафания", таинственное просвечивание *realiora* сквозь вуаль *realia*, превращается в миф самого символа (*Иванов I, 737—819*). В нескольких стихотворения этого сборника, объединенных под заголовком "Царство Прозрачности" (*там же, 754—819*), символика драгоценных камней раннего символизма мифопоэтически переосмысливается. Подробно об оппозиции "отражение" / "прозрачность" ("просвечиваемость") см. ниже гл. 11 данной книги. О принципе *прозрачности* в русском символизме см.: *J. 1966, 263—296*.

19. Ср. раннее стихотворение Сологуба "*В амфоре, ярко расцвеченной...*", (*Сологуб, 153*), в котором "амфора" используется — как и у Мережковского, но диаволически переосмысленная, — как аллегория символической поэзии: "В *амфоре*, ярко расцвеченной, | Угрюмый раб несет вино. |...| Так я несу моих страданий | Давно наполненный фиал. | В нем лютый *яд* воспоминаний, | Таясь коварно, задремал. |..." Ср. также: *Holthusen 1957, 14*. В другой связи использует мотив *амфоры* Брюсов: "...одни [пьесы] дают более удобную, более красивую форму, чтобы влить в нее свое содержание: это — великолепные *амфоры*; другие представляют какие-то плоские тарелки..." (*Брюсов VI, 67*).

В одном из позднейших своих стихотворений, в 1925 году (через тридцать лет после расцвета раннего символизма) Сологуб предпринимает попытку комбинирования одного из диаволических мотивов эстетизма — произведение искусства, как "кинжал" — и более поздней мифо-религиозной символики — стих, как просвечиваемая "амфора" (принцип просвечиваемости): "...Страницы книг моих, как ряд *амфор*, |...| Наполнены нектаром, слаще яда. | Нектар мой пьян, и мой *стилет остер*." (*Сологуб, 483*).

20. В близком по теме стихотворении того же периода, Брюсов принижает "розу", как символ мира природы, по сравнению с превосходящим его миром художественной фантазии: "...Я люблю мечты — о невозможном. | В нежных фиалках неисполненных грез | Фантазии больше, чем в запахе *роз*. |..." (*Брюсов III, 239*).

21. Смертоносные, отравляющие свойства искусственной структурированности и "осей" развертываются, с одной стороны, в направлении парадигмы "кинжальных слов", а с другой стороны, в направлении поэтической этимологии, следуя которой слова "ось" и "оса" происходят одно от другого; отсюда и образ "отравляющего" действия поэтического слова ("жало смерти"). В сборнике стихов Брюсова "Земная ось" (1907) парадигма "оси" преобразуется: это уже не ось кристаллической структуры, но ось земного шара.

22. О роли музыки в художественной системе модернизма ср.: *A. Hansen-Löve 1983, 291 и сл., 337.* Ранний символизм интересовался прежде всего технической, ремесленной стороной музыки, процессами, поддающимися расчету. В СII, напротив, вслед за Ницше *музыкальность*, как космогонический принцип отождествляется с символичностью — ср.: *Белый С, 111, 139, 147—174*, "Символизм как миропонимание", в кн.: *Литературные манифесты, 31 и сл.* Если в эстетизме доминирует парадигма "отраженного звука" (*отзвук*) и "эха"— аналог метафор *зеркала* и *отблеска* в лунном мире теней, то в мифопоэтическом символизме на первый план выдвигается символика "соответствия" между землей и космосом, их *созвучия* (ср.: *A. Hansen-Löve 1978, 59 и сл.* и особенно *A. Steinberg 1982).*

23. В одном из самых ранних манифестов русского символизма, в работе Мережковского "О причинах упадка современной русской литературы" (в кн.: *Литературные манифесты, 16)* содержится виталистско-импрессионистское объяснение символистского понятия "впечатлительность", описывающего способность к переживанию, которая является стимулом для искусства: "Еще Бодлер и Эдгар По говорили, что прекрасное должно несколько у д и в л я т ь , казаться неожиданным и редким. Французские критики [...] назвали эту черту — и м п р е с с и о н и з м о м . Таковы три главных элемента нового искусства: мистическое содержание, символы и расширение художественной *впечатлительности...*". Этот элемент эстетики остранения в раннем символизме стал важным исходным пунктом для теории остранения русского формализма (ср.: *A. Hansen-Löve 1978, 47 и сл.*).

По Брюсову (*Брюсов VI, 31)*, читатель символистских произведений должен обладать высоко развитой восприимчивостью, чтобы в воображении реконструировать мысль, лишь намеченную автором ("воссоздать мысль автора"). Ср. об этом также: *J. Holthusen 1957, 24.* Анненский одним из первых начал отстаивать (*Анненский КО, 102*) принцип творческого соучастия воспринимающего новое искусство, без резонанса "музыка символов... будет казаться только бессмыслицей".

24. Ср. мотив "кинжальных слов" в одноименном (цитированном выше) стихотворении Бальмонта: "Я устал от нежных снов, |...| Я хочу *кинжальных слов*, |..." (*Бальмонт, 111*). В стихотворении Брюсова "*Кинжал*" парадигма "кинжальных слов" несколько меняется (*Брюсов I, 422)*, поэт сам становится "кинжалом": "...Я — отзыв вам кричу, я — песенник борьбы, |...| *Кинжал поэзии*! Кровавый молний свет, |...". Здесь, кроме того, присутствует намек на библейскую формулу, по которой Христос принес на землю не мир, но "меч". В СII метафора "меч-язык-поэзия" приобретает еще большее значение.

В ранних произведениях Сологуба точный художественный расчет меры и конструкции, традиционно ассоциирующийся с холодом чувства и рациональной дистанцированностью, приобретает противоположный смысл — смысл очаровывающего, суггестивного искусства: "...И ясный *холод вдохновенья* | Из грез *кристаллы* создает. |..." (*Сологуб, 109)*; "Я слагал эти *мерные* звуки, | Чтобы голод души заглушить, |...| Чтоб звучал, как напев соловьиный, | Твой чарующий голос, мечта, |..." (*Сологуб, 113).*

25. Ср.: *З. Г. Минц, 1974а, 29; J. Holthusen 1957, 38 и сл.* Все элементы диаволического мира раннего символизма время от времени формируют пары взаимопротиворечащих или взаимоисключающих значений, сумма которых не является, как в парадоксах мифопоэзии, синтетическим третьим высшего порядка, а представляет собой некоторую пустую величину, которая является частью ирреального мира. О парадоксальной природе поэзии символизма см.: *А. Блок VII, "Дневники", 28.*

26. В противоположность солнечной (креативной, животворной) красоте, эстетику лунного мира отличают искусственность, ясность, формальность, беспредметность, статичность, и смертоносное совершенство: "Южный полюс Луны задремал, он уснул между гор величавых, | Поражающих *правильной формой* своей. |...| Это ужас мечты, это дума веков, | Запредельная жизнь Красоты, беспощадная *ясность* Поэта." (*Бальмонт, 138*).

27. Характерное для (пан)эстетизма оксюморонное заострение онтологических и экзистенциальных категорий до двойственных понятий в особенности разительно в случае "искусства жизни" или "жизни-в-искусстве", чья двойственность исчезает в *мгновение* высшего озарения и творчества. Жизнетворчество ("жизни-в-искусстве") отбрасывает все морально-этические ценностные категории, и их место занимает чистая интенсивность витальной самореализации. Отсюда Жизнь (с большой буквы) является не телеологическим процессом (например, поисками счастья), но "самодвижением", свободным от ценностей и целей, лишенным какой бы то ни было прагматики: "...Текут события без цели и без смысла..." (*Сологуб, 111*); "...Жизнь не в счастьи, жизнь в искании, | Цель не здесь — вдали всегда. |..." (*Брюсов I, 225*).

28. Насколько качество *пышности* соответствует солнечной и природной полноте жизни, показывает также раннее стихотворение Сологуба: "...Стих с рифмами звучит, блестит, благоухает | И *пышной* розою, и скромной влагой трав..." (*Сологуб, 123*).

29. Тезис Шкловского о том, что "искусство не тень от дела — а само дело-вещь" (см. *В. Шкловский [1925], 1927*) следует понимать как ответ на критику Л. Троцкого, для которого формалисты являются "иоанитами", потому что для них слово стоит на первом месте, а только потом идет дело ("...они иоаниты, для них в начале бе слово" — *Л. Троцкий*. Литература и революция. М., 1923).

30. Противоположность становления и бытия наиболее радикально выразил Иванов в поэтической формуле *"Fio, ergo non sum"* — "становлюсь, значит не есмь" (*Иванов I, "Копье Афины", 732*). В мифопоэтическом символизме (как и в философии искусства немецкого романтизма) "становление" отождествляется с архаически-непосредственной естественностью мифологического подсознания, а "ставшее", наоборот, оказывается мертвой рациональностью и рефлексирующим сознанием — ср. это противопоставление в романе Белого "Котик Летаев" (1922): понятие *рой* (архаически-анархический "вихрь" неосознанно-мифологического) символизирует здесь "мир в становлении", а структурированный порядок *строя* представляет "мир в ставшем". У М. М. Бахтина открытое "становление мысли" также играет центральную роль в определении художественного мышления (ср.: *П. Медведев [М. М. Бахтин] 1928, 31*).

31. О парадигме "мир-жизнь-книга" ср.: *З. Г. Минц 1979а, 77 и сл.; И. П. Смирнов 1977, 25 и 30 и сл.; А. В. Лавров 1978, 137 и сл.; F. Ph. Ingold 1981, 37—61.*

32. Часто цитируемая заключительная строфа стихотворения Пушкина "Поэт и толпа" (*Пушкин III, 87*).

33. По Брюсову (*Брюсов VI, 27*), очевидная цель искусства, — "загипнотизировать читателя". Во вступлении к своей юношеской книге "Chefs d'oeuvre" Брюсов (*Брюсов I, 571 и сл.*) провозглашает задачей искусства "общение" между душами художника и читателя. И далее: "сущность в произведении искусства — это личность художника; краски, звуки, слова — материал; сюжет и идея — форма", причем последняя служит в большей степени для выражения личности художника, а не содержания. Брюсов прочерчивает эволюционную линию современной поэзии от романтизма, тогда как классицизм, по его мнению, является предтечей эстетизма с его эстетикой произведения. В своем предисловии к "Juvenalia" (*Брюсов I, 565*), Брюсов уточняет свое понимание скоррелированности искусства и жизни. Жизнь художника уже не просто материал для искусства (то есть предпосылка *фабулы*), а его модель, и более того: "В моей будущей книге [...] я надеюсь свести действительность к роли *модели* художника; я надеюсь создать поэзию, *чуждую жизни*, воплотить настроения, которые жизнь дать не может..."

34. "Пропасть между «словами» и «делами» художника исчезла для нас, когда оказалось, что творчество лишь отражение жизни, и ничего более. Поль Верлен [...] уже воплотил в себе тип художника, не знающего, где кончается жизнь, где начинается искусство." (*Брюсов VI, 98*).

35. Об отличии сюжета от фабулы в русском формализме ср.: *A. Hansen-Löve 1978, 238.*

36. У Брюсова было честолюбивое желание стать основателем и главой русского символизма — школы, которая отличается от других направлений прежде всего художественной техникой, а не тематической ориентацией отдельных авторов. Как раз такое представление о символизме, как о школе, вызвало страстный протест у представителей СII (прежде всего у Блока и Белого) (Белый, "Символизм и современное русское искусство", в: Весы. № 10. 1908. С. 38 и сл.; *Блок, V, "Краски и слова", 19 и сл.; Блок, V, "О лирике", 134 и сл.*). В отличие от Брюсова, символисты ощущали свою общность в жизнетворческой практике как живая группа, "кружок", ориентированный на совместное созидание (мифотворчество, жизнетворчество).

37. О поэте-демиурге, как самодержце своего художественного мира ср. также: "*Царил* над миром рифм когда-то | Я с *самовластием* волхва | ..." (*Брюсов III, 285*). С точки зрения мифопоэтического символизма поэт-демиург является извращением *poeta vates*, (лже)магом, "самодостаточным законодателем своего (собственного) мира" (*Блок V, 43 и сл.*). Бальмонт в мифопоэтической фазе своего творчества также видит в поэте-демиурге колдуна, противопоставляющего творцу космоса искусственный мир (*Бальмонт 1915, 6*).

38. Ср. программное название сборника мифопоэтических стихотворений Бальмонта "Будем как солнце!". В одном из центральных стихотворений символистской мифопоэзии (*Иванов II, "Поэту", 357—359)* поэзия сама, как солнечное дитя Бога, достигает своего апофеоза: "Вершины золотя, | Где песень орлицей реет, — | Авророю алеет | *Поэзия — дитя* . | Младенца воскормив | Амбросиями неба, | В лучах звенящих Феба | Явись нам, Солнце-Миф! | ...". — Ср.: *Иванов I, "Творчество", 536* : "Взыграй, *дитя и бог*, о ты, кого во сне | Лелеял, привитая, Гений, |...".

39. В раннем символизме 90-х годов "символ" едва ли воспринимался как религиозная и/или эстетическая категория (подробнее см.: *A. Hansen-Löve 1987a*). Но с самого начала константы символического мышления отграничивались от "аллегории". Для символа типична многозначность, тогда как, по словам Бальмонта, "аллегория говорит монотонным голосом" (цит. по: *Брюсов, "Карл V. Диалог о реализме в искусстве", 1906, VI, 123;* о гипнотическом воздействии символического языка см.: *Брюсов VI, 27;* см. также *J. Grossman 1985, 91, 102*; о критике Брюсовым "аллегоризма" Бальмонта см.: *Т. Ковалева 1979, 56;* ср. также: *Модернисты 1908, 8.* О разнице между аллегорией и символом вообще см.: *G. R. Hocke 1987, 424; H. Hofstatter 1965, 30 и сл.*).

Символическое всегда лишь намекает (*намеки, недомолвки* — эти понятия часто используются в СII; *Брюсов, там же*); символ выражает вечное во временном. Согласно Мережковскому, символ дает возможность "мерцать" "несказанному": "В поэзии то, что не сказано и *мерцает* сквозь красоту символа, действует сильнее на сердце, чем то, что выражено словами. Символизм делает самый стиль, самое художественное вещество поэзии одухотворенным, прозрачным, насквозь просвечивающим, как тонкие стенки алебастровой амфоры, в которой зажжено пламя" (*Мережковский, "О причинах упадка...", 1892, XVIII, 217*).

По Малларме (на которого ссылается молодой Брюсов), основное различие между практической, бытовой и поэтической речью состоит в прямой номинативной функции первой и в способности выражения намеком у второй (*Брюсов I, 566)*.

Если в раннем символизме семантически, а также и конструктивно (в смысле порождения текста) доминирует символика *зеркальности* и *отражения*, то вся мифопоэтическая модель СII находится под знаком *прозрачности*, которая буквально — как показывает и Мережковский — отождествляется с *символичностью* (Об этой парадигматике см.: *J. 1966, 263 и сл.* а также: *A. Hansen-Löve 1984a, 383—389 и прим. 205)*. Символизм как "поэзия намеков" (*Н. Гудзий 1927, 194)* сближается с импрессионизмом (*Модернисты 1908, 8)*. Пристрастие к "скрытому смыслу, загадочности и вуали ведет к созданию собственной коммуникативной системы тайной группы посвященных, не таких, как все...", к "коллективной системе понятий и знаков" (*G. Mattenklott 1979, 105)*. Это применимо и к "эротическому языку" в узком смысле (*R. Barthes 1974, 33)* и к эстетической картине мира модернизма: "Назвать вещь — значит убрать из стиха три четверти [эстетического] наслаждения, которое в том и состоит, чтобы подходить все ближе и ближе к его разгадке: лишь намекнуть на нее — как во сне" (Малларме, цит.: *R. Delevoy 1979, 70;* ср.: *A. [1899] 1958, 47*). J. Kugel (*J. Kugel 1971, 38)* также видит сущность символизма в "обманывающих намеках", в "технике нераспознанных указаний": "...поэт порождает необычное тем, что говорит не все". Место замкнутого в себе текста занимает открытый жест

(пустой) отсылки: “Это не песни — это *намеки* : | Песни невмочь мне сложить...” (*С. Надсон, 269).*

В раннем символизме эстетизирование символических *намеков* (их “импрессивное” воздействие — *впечатлительность*) абсолютизировано; “символическое” диаволизируется, утрачивая при этом свою соединяющую силу (*διαβάλλειν*, как деструктивное, раздробляющее, болезненное начало, противоположное *συμβάλλειν* — мифологически-религиозному символу). Эта этимология неоднократно привлекала внимание символистов: *Брюсов VI, 125*; символ как *соединение* : *А.Блок 1903, ПП, 4* и *он же, ЗК, 1901* (символ, как *слияние смыслов*); ср. о символах, как опознавательных знаках греческих мистерий: *A. Symons 1958, 201 и сл.*). Первым ввел в литературу понятие о символе, по-видимому, Мережковский в своем сборнике начала 90-х гг. “Символы” (*С. А. Венгеров 1914—1916, I, 292).* Впрочем, уже в 1874 году Золя в московском журнале “Вестник Европы” дал определение понятия “символизм” (*R. Delevoy 1979, 40).*

40. Интерес раннего символизма к философской лирике проявился в сборнике “Философские течения русской поэзии”. (СПб, 1896). Весьма примечателен отбор тех представителей русской лирики, кого составители сочли значимыми с философской точки зрения. Это Пушкин (статья Мережковского), Баратынский, Кольцов, Лермонтов, Огарев, Тютчев, А. К. Толстой, Фет, Полонский, Майков, Апухтин и Голенищев-Кутузов. Авторами сборника кроме Мережковского являются еще С. А. Андреевский, В. В. Никольский, П. П. Перцов и Вл. С. Соловьев. Отсутствие в книге таких имен, как, например, Жуковский, и, в особенности, игнорирование Некрасова свидетельствуют о переооценке классической русской лирики в 90-е годы.

41. Эстетизм (CI/1) имеет целью сведение искусства к “артистизму” (ср.: *H. Tiedemann-Bartels 1971, 9 и сл.; A. Hansen-Löve 1978, 54 и сл.*). В этой связи Ницше говорит об “артистической метафизике” (*I, 11)*, “об антиучении и антиоценке жизни”, то есть “[оценках] чисто артистических, антихристианских” (*I, 15*). С этой точки зрения “бытие и мир получают оправдание лишь как *эстетический феномен*” (*I, 14; I, 40).* Об эстетизме О.Уайльда и его влиянии на русских декадентов см.: *Г. М. Пономарева 1985, 119—120;* об эстетизме Сологуба ср.: *Ю. Александрович 1908, 153*; о “чистом эстетизме” раннего творчества Гиппиус ср. статью Брюсова в: *С. А. Венгеров 1914, I, 179.*

В панэстетизме доминирует художественно-эстетическое исполнение и, тем самым, творческая активность (магического, диаволического) художника. Абсолютному разграничению в CI/1 артефакта и (внехудожественной) жизни панэстетизм CI/2 противопоставляет эстетизацию всех областей жизни в жизнетворчестве диаволиста.

42. В своем ответе на критику сборника “Русские символисты” Брюсов подчеркивает, что с точки зрения теории и философии искусства символисты представляют совершенно различные течения и модели, “так как в *теории* символисты действительно делятся на много отдельных кружков. Тем замечательнее, впрочем, что в своих произведениях они приходят к *одинаковым результатам*” (*Брюсов VI, 28).* Ср. в связи с этим наблюдение И. П. Смирнова (*И. П. Смирнов 1977, 33)*, что в раннем символизме нет принципиальной разницы между интер- и интратекстуальными отсылками (то есть между собственными и чужими текстами); ср. также: *A. Hansen-Löve 1983, 294 и сл.*

43. Как уже указывалось, представители CI (прежде всего Брюсов, Сологуб и З. Гиппиус) и после 1900 года оставались в рамках парадигматики своего диаволического мира. Такая статичность и нежелание перемен, то есть развития, сами по себе являются выражением диаволических мотивов — ср. мотивы *замкнутости усталости, бесстрастия* и *неподвижности* (подробнее об "обездвиженности" см. в главе о символике пути и движения). *Г. Чулков 1911, 202—203*, подчеркивает, что Сологуб всю жизнь оставался декадентом; то же самое можно сказать и о Брюсове. В противоположность статичности декадентства для символизма (CII) типично постоянное изменение, эстетическая динамика. "Маска" с ее мифопоэтической функцией (как элемент дионисийского метаморфизма) в раннем символизме сведена к (модному, "рекламному") "имиджу" декадента. Уже современники поняли смысл Брюсовской "игры в маски" (Ф. Д. Батюшков, "Валерий Брюсов" в: *С. А. Венгеров 1914—1915, I, 119 и сл.*; *J. Grossman 1985, 14 и сл.*; о роли моды и саморекламы в *fin de siècle* см.: *G. Mattenklott 1970, 105 и сл., 115*).

Ретроспективно характеризуя произведения Брюсова, Белый утверждает, что они (в том числе и те, что были написаны после 1900 года и поначалу ошибочно оценивались самим Белым и Блоком как мифопоэтически-религиозные) упрямо застыли в диаволизме (*Белый, "Брюсов", А, 448*).

Статья З. Гиппиус "Необходимое о стихах" (вступление к сборнику ее стихотворений 1904 года, *Гиппиус I, I—VI*) может служить убедительным доказательством того, что основная концепция диаволизма сохраняла свое значение и после "религиозного" поворота Гиппиус около 1900 года: сборник характеризуется как "нечто совершенно бесцельное и никому не нужное", причем в такой характеристике диалектически сочетаются позитивная и негативная оценки: негативная — поскольку искусство, как и другие попытки коммуникации, лишь углубляет изоляцию каждого отдельного человека; позитивная — так как именно это полное "отчуждение" отдельной личности создает предпосылку для обращения к Богу: "чистая словесная музыка", как выражение возникающих время от времени моментов интенсивного самопознания, переходит в *молитву*: "...всегда берем наше «свое», наш центр, все наше данное «я» в *данную минуту* (таковы законы молитвы); — виноваты ли мы, что каждое «я» теперь сделалось *особенным, одиноким, оторванным от другого «я»*, и потому *непонятным* ему и ненужным? [...] Но другому, у которого заветное *«свое» — другое, непонятна* и чужда моя молитва. Сознание *одиночества* еще более отрывает людей друг от друга, обособляет, заставляет *замыкаться души*. Мы стыдимся своих молитв и, зная, что *все равно не сольемся* в них ни с кем, — говорим, слагаем их уже вполголоса, *про себя, намеками, ясными лишь для себя*." (*там же, III*).

В статье "Гиппиус" (*Белый, А, 436*) Белый подводит итог своей критике "магического символизма" (с низведением его к оккультизму и модному мистицизму). Белый метко и адекватно характеризует неизменно диаволическую ориентацию эстетизма Гиппиус с помощью лунного "серебра": "красота формы... как *серебряный месяц* [...] *серебряная красота...*" (*там же, 439*). — О диаволической природе лирики Гиппиус после 1900 года см. *Блок V, 80:* "Бледный закат и тонкий зеленоватый серп *месяца* — музыка легких прикосновений у З. Гиппиус".

44. Художественные новации раннего символизма состоят в новых комбинациях существовавших ранее элементов (мотивов, приемов, взглядов — а также текстов), при этом их источник и исходные значения служат лишь предметом

деформации и демотивации. "Эстетист" по отношению ко всем областям искусства является только эклектиком и плюралистом. По *G. Mattenklott 1970, 78 и сл.*, "произвол в выборе традиции" представляет собой типичную черту *fin de siècle*. *С. К. Кульюс 1985, 60*, устанавливает связь эстетического плюрализма и этического релятивизма Брюсова ("идея равноценности добра и зла") — все противоречия нейтрализуются в прометеевской личности.

Эстетика остранения как основание модернизма проявляется абсолютизацией *sensation du neuf* (сенсации нового) уже во французском символизме (*H. Tiedemann-Bartels 1971, 16)*. По Бодлеру, "нерегулярное (неправильное), то есть неожиданное, поражающее, удивляющее — сущностный признак [...] прекрасного" (цит. по: *P. 1958, 83;* ср. также: *M. [1933] 1970, 43; R. Delevoy 1979, 71)*.

45. Будучи новым явлением литературной жизни, самореклама постепенно стала в модернизме легитимной, безусловной частью эстетического процесса. В этой области Брюсов также был "основателем школы" (*А. Г. Горнфельд 1914, 15*).

46. Понятие "мир иной" в символизме в самом общем виде означает потустороннее, сферу *realiora* (Иванов). Это понятие встречается уже в (позднем) романтизме: "Мой мир был *мир иной* [...] Он создан был в груди безумной жаждой ласки..." (*С. Надсон, 162)* и в теософии конца века.

47. О "пещере" Платона в связи с неоплатоническим космосом Сологуба см.: *G. Kalbouss 1983, 441*. Мотив "пещеры" см. *H. Blumenberg 1988*.

II

ДУАЛИЗМ ("ДВОЙСТВЕННОСТЬ") И "РАЗДВОЕННОСТЬ"

В ранней лирике Мережковского[1] раздвоенность или двойственная природа всех феноменов иногда получает положительную оценку — как выражение соединения противоположностей (предвосхищение мистического *comcindentia oppositorum*), а иногда — отрицательную, — как стирание границ между различными феноменами, функциями и качествами[2]. Обе эти интенции — позитивная и негативная — в диаволизме "без-различны" и нейтрализуют друг друга. Позитивная функция двойственности аллегорически представлена в стихотворении Мережковского "Сталь":

> "...Твоя краса — необычайна | О, темно-голубая сталь... | Твоя *мерцающая* таина | *Отрадна* сердцу, как *печаль.* | ...| О, сердце! стали будь подобно — | *Нежней* цветов и *тверже* скал. — | ... | Не бойся *ни врага, ни друга,* | Ни мертвой *скуки*, ни *борьбы*, | Неуязвимо и упруго | Под страшным молотом Судьбы. | Дерзай же, полное отваги, | *Живую двойственность* храня | *Бесстрастный*, мудрый *холод* влаги | И пыл мятежного *огня*" (*Мережковский, 50—51*).

"Мир иной" для Мережковского (и в целом для диаволики) познаваем и выразим лишь в категориях о т р и ц а н и я и и н а к о с т и : в языковом плане он передаваем лишь как отрицание качеств посюстороннего (реального, повседневного) мира, при том, что и сам реальный мир, если рассматривать его с позиции того, иного мира (то есть с позиции, недоступной человеку), в свою очередь, должен выражаться в отрицании потустороннего мира. Поэт же находится как бы в позиции д е м и у р г а (им присвоенной, узурпированной, симулируемой), отрицающего равным образом о б а полюса: *здесь* и *там*, *день* и *ночь*, *жизнь* (*любовь*) и *смерть*, "я" и "не-я", добро и зло и т. д. Тем самым, идентичность и самость диаволиста определяются лишь как отрицание отрицания, как инобытие иного — как недостижимый, или неудавшийся синтез[3]:

> "...И *жизнь, как смерть* необычайна... | Есть в *мире здешнем — мир иной.* | Есть *ужас* тот же, та же *тайна* — | И в *свете дня*, как в *тьме ночной.* | И *смерть и жизнь — родные бездны* : | Они *подобны и равны*, | Друг другу *чужды и любезны*, | *Одна в другой отражены.* | Одна другую углубляет, | Как *зеркало*, а человек | *Их съединяет, разделяет* | Своею волею навек. | И *зло*, и *благо* — тайна гроба. | И тайна жизни — *два пути* — | Ведут к единой *цели* оба. | И все равно, куда идти. |...| Тот знает, что в цепях свобода, | И что в мучении —

восторг. | *Ты сам — свой Бог*, | ты сам свой ближний, | Будь бездной *верхней*, бездной *нижней*, | Своим *началом* и *концом*" (*Мережковский, "Двойная бездна", 65—66)*[4].

Негативно-нигилистическая интерпретация *coincindentia oppositorum* (метафизическая равнозначность двух противоположных полюсов, лишь вместе образующих ц е л о с т н о с т ь космоса) и связанная с ней риторика оксюморонов проявляется в позе б е з р а з л и ч и я ("и *все равно*, куда идти"), неспособности к действию, познанию, непосредственному переживанию, поскольку "одно" нейтрализует "другое" и наоборот. В таком мышлении (типа *vice versa*) постижение двойственности может происходить как в результате мистико-эротического экстаза, так и в состоянии полного оцепенения и отчуждения. Часто оба эти состояния сплетаются, не примиряясь, в одном высказывании.

"...Как Бог мой на кресте — я умер бы любя. | Но ближних не люблю, как *не* люблю себя, |...| Душа моя и Ты — с Тобою мы одни. | И *смертною* тоской и ужасом объятый, |...| Душа моя и Ты — *с* Тобой одни мы оба. | Всегда лицом к лицу, о, мой последний *Враг*. |...| В мгновенном блеске дня и в вечной тайне гроба, |...| Я все же знаю: *Ты* и *Я — одно и то же, |...*" (*Мережковский, 67—68)*.

Если в каждом феномене таится его противоположность (так в жизни или в любви, в единении объятий, уже присутствуют разлука и одиночество), то и в самой этой противоположности (в "не-Я", в "Ты", во враге, в смерти, в изоляции и т. д.) может реализовываться исходный феномен ("Я", возлюбленная, жизнь, соединение), что, впрочем, возможно только тогда, когда занимается некоторая третья позиция (позиция нейтрального Между). Таково, в частности, стихотворение Мережковского "Детское сердце", целиком выдержанное в стиле мистико-эротического пафоса соединения:

"...Я *Бога любил и себя, как одно*. |...| Безумье иль мудрость, — не знаю, но чаще, | Все чаще той сладостью сердце полно, | И так, — что чем сердцу больнее, тем слаще, | И Бога люблю и себя, как *одно*." (*там же, 69—70)*. Проникновение в *двойственность* мира при одновременном сохранении целостности является признаком диаволического *poeta vates*, поэта-демона: "...О Винчи, ты во всем — *единый*: | Ты победил старинный плен. | Какою мудростью змеиной | Твой страшный лик запечатлен! | Уже, как мы, разнообразный, | Сомненьем дерзким ты велик, | Ты в глубочайшие соблазны | Всего, что *двойственно*, проник. |...| *Пророк, иль демон, иль кудесник*, | Загадку вечную храня, | О Леонардо, ты — предвестник | Еще неведомого дня. |..." (*там же, 97)*[5].

Примечательно большое количество катахрестических, диаволических оксюморонов во втором сборнике стихотворений Гиппиус (1903—1909 гг.):

"...Где *начало* — там *конец.* | Где *слова* — там *отреченье.* |..." (*Гиппиус II, 33*); "Душа моя угрюмая, угрозная, | *Живет в оковах слов.* |...| Душа мечтает с вещей безудержностью | О *снеговом огне.* | И если в *мглистости* души, в *иглистости* | Не видишь своего, — | То от тебя ее *кипящей льдистости* | Не нужно ничего" (*II, 81*).

Эта "оксюморонность" на семантическом уровне напоминает соответствующие выразительные средства "негативной теологии" (мистики, гностически-герметических учений о духе, маньеристско-концептуалистического стиля) и ее экстатическую метафорику, двойственность которой в конечном счете коренится в манихейской ереси, секуляризированной символизмом или диаволическим мистицизмом[6].

Ср. также: "...Обрати, душой покорной, | *Трепет* в *тихость, пламень* в *лед...* |...| *Радость* — с *горем* сплетена... | Кушай... В ягодках забвенность, | Мара, сон и тишина..." (*Гиппиус II, 83*); "...Где мука мудрых, радость рая? | Одна *пустыня дождевая,* | *Дневная ночь, ночные дни...* | *Живу без жизни*, не страдая, | Сквозь сон все реже вспоминая | В тени угасшие огни. |..." (*II, 84—85*). В стихотворениях 1903—1909 гг. Гиппиус последовательнее, чем в ранних произведениях, разрабатывает тему "двойственности", не-идентичности и имманентной противоречивости, разъединенности мира и человека: "...Колдует ли душа моя иль молится, — | Не ведаю; но радостна мне весть... | Я чую, *время пополам расколется,* | И будущее будет тем, что есть. |..." (*Гиппиус II, 16—17*).

Этот раскол оценивается как позитивно (двойственность, понимаемая как полярность души, обусловливающая высшее напряжение чувств и страстей), так и негативно — как неспособность к коммуникации и соединению.

"...Все чаянья, — все дали и сближения, — | В один великий круг заключены. |...| Над временем, во мне, соприкасаются | *Начала и концы.*" (*там же*); "...Нет любви для двух сердец. | Там, где *двое*, — *разрушенье.* | Где *начало* — там *конец.* | Где слова — там отреченье. |..." (*II, 33*); "Сожму я в узел *нить* | Меж *сердцем и сознаньем.* | Хочу *разъединить* | Себя с моим страданьем. | И будет кровь не течь — | Ползти, сквозь *узел*, глухо. | И будет *сердца* речь | Невнятною для *духа.* |...| Узлом себя делю, | Преградой размыкаю. | И если полюблю — | Про это не узнаю. | Покой и тишь во мне. | Я волей круг мой сузил. |...| Но плачу я во сне, | Когда слабеет узел..." (*II, 46—47*); "...Теперь мы *двое*, мое Страданье, | Но будем *Два* мы, — в одном совитии. | И с новым ликом, без рабства счастью, | В лучах страданья, в тени влюбленности, |...| Сойдем туманом, веселым дымом, |..." (*II, 48—49*); "...*Две* молнии, — *две невозможности*, | Соприкоснулись в ней [в душе]. |...| Тебя пугают миги вечные... | Уйди, закрой глаза. | В душе *скрестились* светы встречные, | В моей душе — гроза." (*II, 90—91*); "...*Нить*, перетлевшая давно, — *порвись*! | Мне в прошлом ничего не жалко. | А если не порвешься — *рассечем.* | Мой гнев, удар

мой, непорочен. | *Разделим наше бытие мечем* : | Клинок мерцающий отточен..." (*II, 97*); "...*Я* узнал тебя во всех твоих путях, | Ты сближаешь *два обратные желанья*, | Ты сидишь на перепутанных *узлах*, | Ищешь смешанности, встречности, касанья. | Я покорных и несчастных не терплю, | Я рабом твоим, запутчица, не стану. | *Ты завяжешь, — я разрежу, разделю*, | Не поддамся надоевшему обману. |...| Я и этот страшный *узел разорву*... | Не поймаешь, не обманешь..." (*II, 101—102*). Этот раскол оценивается негативно в следующих стихах Гиппиус: "В стране, где все необычайно, | Мы *сплетены* победной тайной. | Но в жизни нашей, не случайно, | *Разъединяя* нас, легло | *Меж нами темное стекло*. | Разбить стекла я не умею, |..." (*II, 54*); "...Камню к камню нет путей. | Мы в одной земле — погребенные, | И собой в себе — *разделенные*... | Нам друг к другу нет путей." (*II, 75*).

Для диаволического самосознания характерно, что полярность, существующая м е ж д у личностями, отождествляется с наличием полюсов в н у т р и отдельной личности. Отталкиваясь от соответствующего романтического мотива, Анненский развивает ту же тему (*Анненский, "Двойник", 66—67*), — прежде всего, как противоречие между "Я" и "не-Я" (CI), которое далее незаметно переходит в осциллирующую, колеблющуюся амбивалентность между всеми возможными противостоящими друг другу элементами или позициями[7] (такая амбивалентность характерна для мифопоэтического и особенно для гротескно-карнавального символизма).

"...В недоумении открыл я мертвеца... | Сказать, что это я... весь этот ужас тела... | Иль Тайна бытия уж населить успела | Приют покинутый всем *чуждого лица*?" (*Анненский, 66*); "*Не я*, и не он, и не ты, | И *то же, что я, и не то же*: | Так были мы где-то похожи, | Что *наши смешались черты*. | В сомненьи кипит еще спор, | Но, *слиты* незримой четою, | Одной мы живем и мечтою, | Мечтою *разлуки* с тех пор. | Горячешный сон волновал | Обманом вторых очертаний, | Но чем я глядел неустанней, | Тем ярче себя ж узнавал. | Лишь полога ночи немой | Порой отразит колыханье | *Мое и другое* дыханье, | Бой сердца *и мой и не мой*... | И в мутном круженьи годин | Все чаще вопрос меня мучит: | Когда наконец нас *разлучат*, | Каким же я буду *один*." ("*Двойник*", *66—67*, ср. также следующее стихотворение "Который") "...Схоронили пепелище | Лунной ночью в забытье... | Здравствуй, | правнуков жилище, — | И *мое, и не мое*!" (*76*); "...Я не знаю: тебя | Я люблю или нет... Не горит ореол | И горит — *это ты и не ты*, |..." (*87*) "...Я не знаю, где *вы* и где *мы*, | Только знаю, что крепко мы *слиты*..." (*199*); "...И грани ль ширишь бытия | Иль формы вымыслом ты множишь, | *Но в самом Я от глаз — Не Я* | Ты никуда уйти не можешь..." (*219*).

Переход от (нео)романтического *двойника*, персонифицирующего "иное" (внутри или вне "своего"), к шизоидной, расщепленной персонологии диаволики, в том числе и в ее параноидном аспекте особенно четко прослеживается в произведениях Фофанова, Случевского и Минского:

> "...Узнаю я этот *призрак,* | Я давно его постиг: | Это — бедный мой *товарищ,* | Это — грустный мой *двойник.* | Он давно *следит за мною,* | Я давно *слежу за ним,* |...| Жаль ему меня покинуть, | Мне его оставить жаль: | Он делил со мной, бывало, | Одинокую печаль ... |..." (*Фофанов, 85*).

Совершенно в духе диаволики двойник рассматривается здесь позитивно, как *товарищ, друг, alter ego*, который, подобно самому *ego*, противостоит "совсем иному" диаволического, иллюзорного мира, где они оба — и *ego*, и *alter ego* — чувствуют себя в равной степени чужими.

В противоположность этому диаволическому представлению, в романтическом образе "двойника" подчеркивается инакость и отчуждающее действие "другого", который внезапно появляется и преследует (как *отражение в зеркале, тень, близнец*), вселяя страх и панику[8].

Уже у Фофанова *двойник* наделяется лунно-зеркальными характеристиками. Его позитивная оценка усилена еще и тем, что лунному двойнику приписывается функция солярного озарения (*illuminatio* души) — искажение метафизики света, на которое не отваживались даже самые "ортодоксальные" диаволисты. Предпосылкой этого является все еще сугубо романтическая переоценка лунного (и ночного) мира как источника непосредственного и подсознательного переживания:

> "...И чувствовали мы, что с нами *кто-то рядом,* | Чуть зримый, молодой, таинственно идет; |...| Он тих и бледен был, как *месяц* в лоне вод. | Нам было *хорошо* со спутником туманным, | Казалось, он сердца *восторгом обжигал*; |...| И там, где он исчез, — как *светлое вино,* | Разлилася *заря* багряными струями. |..." (*там же, 103*).

Оценка двойника, как "друга души", часто встречающаяся у Фофанова, впоследствии появляется в юношеских романтических стихотворениях Блока (*alter ego*, как *таинственный друг*, даже как визионерский образ, аналог женственной *anima*):

> "Кто он? Зачем? Откуда этот *гость,* | Таинственный и странный, как *виденье*? |...| В толпе, как *тень*, он бродит *одинок* [*alter ego* так же одинок, как и *ego*, так как они не могут соединиться. Именно это одиночество создает, парадоксальным образом, *tertium comparationis* между ними], | Сопутствует и ненавидит тайно. | Он от меня, от сердца так далек — | И вместе с тем так близок чрезвычайно!..." (*Фофанов, 143—144*); "Я знаю, кто за мной *следит* беззвучной *тенью,* |..." (*160*); "Мне кажется порой во мне страдает *кто-то,* |...| Но я не раб его, и он не мой властитель, | Он только *часть меня,* я — только *часть его.* | Он страшен и любим, как демон и хранитель, | И я в бессилии погас бы без него. |...| *Он так же, как и я,* он — *Альфа и Омега,* | Он мудрость и любовь! *Начало и конец!*" (*170—171*).

Сопоставимость "я" с "другими" основывается на их общей "инакости" и "полярности" ("альфа" и "омега"). "Инакость" *иного* сравнима и по-

добна своеобразию "Я"; его чужеродность также роднит его с "Я" — ведь тот сам чужероден по отношению к внешнему миру, к которому принадлежит, в числе прочего, и нейтрально-безликая толпа.

Если перенести двойственность личности во временные координаты, то она предстает столкновением асинхронных аспектов "я", которые могут соединиться только в довременном пред-бытии или в вечности (потустороннего):

> "...И *я не тот, как был когда-то*, | И *прежний «я» следит, как тень*, |...| Ты голос мой, и я — твой звук, | И *первый* я умру без песен, | И ты *второй* — умрешь от мук. |...| Ты — дух, творящий под грозою, | Я — дух забытой тишины. |...| И после смерти роковой, | Как в *довременности сливались* — | Сольемся в *вечности* одной..." (*"Прошедшее «Я»", 205—206*). В связи с той же парадигмой см. стихотворения Фофанова "Два беса" (*184*) и "Два гения" (*185—189*): "Их в мире *два*, они — как *братья*, | Как два родные *близнеца*, |...".

Это же единство диаволического "я" в его полярных персонификациях встречается и в стихах Коневского:

> "Я обуян *двумя творцами*. | Один, то — демон чудных слов. |...| Другой, то — дух неудержимый. |...| Но все же я *един в обоих*, | *Я проникаю их вдвоем*. |..." (*Коневской, 95*); ср. также стихотворение Случевского "Нас двое": "Никогда, нигде один я не хожу, |*Двое нас живут* между людей: | *Первый* — это *я*, каким я стал на *вид*, | А *другой* — то я *мечты* моей [здесь удвоение выражено как оппозиция воображаемого "внутри" и ощущаемого "извне"] | И один из нас вполне законный сын; | Без отца, без матери другой; | Вечный спор у них и ссоры без конца; |..." (*Случевский, 55*).

В поэзии Минского, напротив, двойник — это персонификация расщепления сознания, соответствующая расщеплению бытия в целом (на "да" и "нет", "добро" и "зло")[9].

Расщепленное сознание, в свою очередь, находится в оппозиции к миру, аналогичным образом расщепленному, и, соответственно, к его амбивалентному создателю:

> "*...Два мира* предо мной. *Один*, что приютил — | Мир скудноправильный, размеренный, как сети. |*Другой*, враждебный мне, но юных полный сил. | *Мирам обоим чужд*, создать пытаясь третий, |..." (*Минский, 59*). Раздвоен не только внешний мир, амбивалентно и отношение "Я" к миру (оппозиция "свое" / "чужое"): один мир близок и понятен, а другой чужд и враждебен, но юн и полон жизненных сил, и, как считает диаволист, *tertium non datur*. ("...А ветер налетит — и станет все темно" — *там же*). Ср. также: "*...Я — дважды рожденный — двойным естеством* — | Рожденьем во тьме и в лучах — Рождеством. |..." (*там же, 103*); "*...Удвоив мир* существ, ты их снабдило *тенью*, |..." (*135*); "О, кто ты, *двойник* моей грусти вечерней,

|...| О, страх беспричинный... |...| Приспешник ли смерти, души *соглядатаи?* |..." *(305—306)*; "Все люди из души сотворены и тела, | Лишь ты, *мечта Творца*, была им создана | *Из двух нетленных душ,* но в кротости одна | Похожею на плоть казаться захотела. |..." *(315)*; "Давно я перестал словам и мыслям верить. | На всем, что *двойственным сознаньем рождено,* |..." *(321)*.

Бальмонт связывает мотив двойника с нарциссическим удвоением в отражении:

"*Близнец* мой, страданье, повсюду со мной..." *(Бальмонт, 97)*; "...Я вспоминал, я уклонялся, | Я *изменялся* каждый миг, | Но ближе-ближе наклонялся | Ко мне мой *собственный двойник.* |..." *(115)*; "Самого себя бесплотным *двойником* | Вижу в ясной успокоенной воде. | Был себе я странным *другом и врагом,* | Но уж больше не найти себя нигде. | Только тень моя качается едва | Над глубокой зачарованной водой. |..." *("Воздушность", IV, 90)*; "И еще, еще идут, | И одни других не ждут. | Каждой дан один лишь *миг,* | С каждой есть *волна-двойник.* |..." *(БП, 161)*; "...Пред каждым и с каждым — его же *двойник,* | И вновь мы возвращаемся в *зеркальность* глубины. | Мы, мертвые, уходим незримо туда, | Где будто бы все ясно и холодно-светло, |..." *(БП, 297)*; "И своим же восклицаньем я испуган в горький миг, — | Если кто мне отзовется, это будет мой *двойник.* | А во тьме так страшно встретить очерк бледного лица. |..." *(II, 73)*; "...В своей душе лелеют мой *двойник,* | Моей мечты воздушной очертанья. |..." *(II, 89)*.

Как и все символы, "диа-волы" оцениваются по-разному, один и тот же комплекс символов может одновременно или попеременно считаться позитивным и негативным, что создает адинамичную ситуацию нерешительности, неспособности к действию и тотальной изоляции.

Тот, кто обладает "мучительным даром" (ср. *Брюсов, I, 101)*, не только переходит границу между мирами, это не только человек, который то страдает от раздвоенности состояния "ни..., ни...", то восторженно принимает позицию "и..., и...", — он раздвоен сам в себе, его идентичность расколота, чем и объясняется д у а л и с т и ч е с к о е видение мира в системе диаволики[10]. Сологуб считает, что такое "расщепление сознания" — результат коварного колдовства: "Какой-то хитрый чародей | *Разъединил мое сознанье* | С природою моей, — | И в этом все мое страданье..." *(Сологуб, 175)*.

Именно эта неспособность установить равновесие между природой (то есть непосредственно–эмоциональным опытом) и сознанием (то есть опосредующей рефлексией) обусловливает внутреннее противоречие между "лиризмом" ("музыкальностью", "инструментовкой", "магией слов" и т. д.) и абстрактной "риторикой" диаволического стихотворения. Если в СП органическое становление, многослойное взаимопроникновение друг в друга разнородных сфер бытия и состояний сознания понимается динамически — как одновременные процессы пульсации и осцилляции, то диаволист, напротив, описывает свою позицию по отношению к полярным противоположностям как неподвижное оцепенение, замкнутость в себе или, если движение все же возможно, как

хождение по кругу, блуждание в лабиринте, маятникообразное качание между двумя крайностями. З. Гиппиус выражает свое представление о неснимаемой полярности в образе электрических полюсов: "...То *«да» и «нет», — не слиты,* | *Не слиты — сплетены.* | Их темное *сплетенье* | И тесно, и мертво..." (*Гиппиус I, 92*)[11].

Именно стремление к снятию противоречий или, по крайней мере, к их сглаживанию типично для синтетизма СII "...В моей душе навек *слились и Нет и Да.* | (*И Да и Нет — их нет*). | В моей груди дрожит благоговейный вздох. | (В нем и проклятие). | Вокруг моих гробниц седой и цепкий мох. | (Он и с расцветами). | Со мною говорят и Сатана и Бог. | (*Их двое, я один*) |..." (*Бальмонт, 339*); непосредственно за этим следует, однако, характерная для Бальмонта релятивизация этого высказывания: "...что-то спуталось во мне" (*там же, 343*).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Влияние сборника стихотворений Мережковского "Символы" на декадентство самого Брюсова видна из записи в его дневнике 1893 г. (*Брюсов В. Я. Дневники, В. Н. Ашукин 1929, Эллис 1910, 51;* о влиянии Мережковского на ранний символизм ср.: *Г. А. Бялый 1972, 43* и *J. Grossman 1985, 74)*.

2. Об этом "зависании" диаволиста в позиции "между" (то есть между двумя позициями бытия и существования, одна из которых неприемлема, а другая нереализуема) говорит Гиппиус в своем программном стихотворении "Между", написанном после 1905 года. В этом стихотворении ставшие к тому времени "классическими" мотивы (вроде оппозиции "луна" / "солнце") развертываются на всех семантических уровнях смысловой фигуры "ни..., ни...": "На *лунном* небе чернеют сетки... |...| А я *качаюсь* в воздушной сетке" [*сетка* здесь является эквивалентом диаволического топоса безысходного заключения человека в *клетке, тюрьме, замкнутом круге* бытия] | Земле и небу *равно далек*. |..." (*Гиппиус II, 34—35)*. Равное расстояние между полюсами (*небо-земля, здесь-там, боль-радость, верх-низ, радость-боль, да-нет* и пр.) обусловливает абсолютную статику диаволического "между" и полное отсутствие у него собственных свойств. "...*Внизу* — страданье, *вверху* — забавы. | И боль, и радость мне тяжелы. |...| *Здесь* — не поверят, *там* — не поймут. |...| И вот я в *сетке — ни там, ни тут*. |...| На все, качаясь, твержу я «*нет*»... |..." (*там же*). О маньеристском мотиве "мира в парении" ср. *G. R. Hocke 1987, 34*.

3. В высшей степени мифологический принцип "метаморфизма" в СII (углубленный в "философии становления" символистского жизнетворчества) направлен на само-становление и индивидуализацию ("индивидуацию") человека, тогда как постоянные превращения диаволического "я", напротив, означают дезинтеграцию, ино-бытие — см., например, *Бальмонт III, 70* : "...Я вечно другой", см. также *Бальмонт II, "Слово завета", 22* : "...Ты каждый день — *другой, неверный!*"; "...Что я *двойственен* так, вероломен, что люблю я мечту, не любовь? | Я ищу Афродиту. *Случайной* да не будет ни странно, ни внове, | Почему так люблю я *измену* и цветы с лепестками из крови." (*Бальмонт IV, "К случайной", 81)*. В СI "превращение" означает также "измену" — изменение, предательство, обман (ср. *Н. 1970, 66)*.

4. Мотив "двойной бездны" является вариацией мотива двойного зеркала — то есть бесконечного отражения в двух взаимоотражающих зеркалах, ср., например, у Фета: "*Зеркало в зеркало*, с трепетным лепетом, | Я при свечах навела; | В два ряда свет — и таинственным трепетом | Чудно горят *зеркала*. |...| Там, за спиной нет огня...| Тяжкое что-то над шеею белою | Плавает, давит меня!..." (*А. Фет, 163)*.

5. О символической функции числа "два" в пифагорейской космогонии ср. *Белый, "Эмблематика смысла", С, 126. Флоренский 1914, 782 (прим. 743)* связывает женственную природу числа "два" с диаволическим началом, мужеское

начало, напротив, представляется посредством числа "один": "один — воля, два — чувство, три — разум". "Грех" (или "зло") в мире проявляется как дробящий, разделяющий принцип (*Флоренский 1914, 173)*, как диаволическое раздвоение, в том числе и расщепление человеческой души, в психиатрии определяемое как шизофрения, а в более общей форме как тенденция к утрате личности, к "отчуждению" (*alienatio*), к потере себя и развоплощению реальности (*там же, 175)*, то есть как стремление к самоутверждению *Я* вне связи с другими. При этом Флоренский подчеркивает исключительное душевное здоровье (не патологичность) святых (как личностного типа) и вообще религиозных людей (ср. *Флоренский 1914, 696 и сл.*); то же, следуя аргументации Флоренского, должно относиться и к художнику (в качестве примеров психопатологического толкования демонического искусства Флоренский цитирует книгу А. Л. Волынского "Леонардо да Винчи" (СПб., 1900) и русский перевод "Леонардо да Винчи" Фрейда (М., 1912) — *там же, прим. 267)*. По Флоренскому "безумие" и "потеря личности" (то есть "само-отчуждение") — это идентичные состояния, которые искусственно провоцируются спиритизмом и оккультизмом (список литературы на эту тему см. *там же, 699)*.

6. Один из основных мотивов гностицизма — крайняя поляризация земной и потусторонне-космической сфер, тела и духа, принципов добра и зла (ср.: *H. Jonas 1934, 5 и сл., 40 и сл., K. 1980, 98 и сл.*) повторяется и в поэтике диаволизма. "В гностицизме мир не плох, а позитивно зол, антибожественен. [...] В его устройстве — воля злого духа"(*H. Jonas 1934, 44; K. 1980, 74 и сл.*). Дуализм, прообраз которого возник еще в платонизме, тем не менее, не антикосмичен (это же относится и к неоплатонизму, в частности, к направленной против гностицизма защите "доброго космоса" у Плотина). Если религиозная мифология гностицизма во многих отношениях парадигматична для CI, то для CII аналогичную роль играет неоплатонизм. Наконец, CIII вновь несет на себе черты еретически-сектантских моделей. О роли внутренней двойственности и противоречивости в маньеристской (и, следовательно, модернистской) картине мира см. *W. Hoffmann 1987, 19* (переосмысление классического идеала гармонии в маньеристском *concordia discors*). Сологуб говорит о "законе тождества всяких противоположностей". Вслед за (нео-)романтическим дуализмом Тютчева (ср. статью П. Перцова в: *Философские течения 1896, 215)* и А. Фета ("*Два мира* властвуют от века, | *Два* равноправных бытия: | Один объемлет человека, | Другой — душа и мысль моя..." — *А. Фет, 101)*. Сологуб (в ранних работах 80-х годов) разделяет мир на дурную половину ("недоля"), противостоящую светлой позитивной природе-миру; в CI, однако, это утрачивается (*B. Lauer 1986, 27 и сл., 44 и сл.*). По Н. Апостолову (*Н. Апостолов 1908, 56)*, сущность декадента "расщепляется надвое", причем одна половина остается в банальной повседневной реальности, другая — улетает в возвышенные сферы "абсолютной красоты".

Брюсов сводит *двоемирие* Соловьева к голому дуализму (*С. К. Кульюс 1985, 57)*, а ранний Мережковский видит в принципе двойственности у Пушкина "самую таинственную и ужасную черту соблазна" (*Д. Мережковский 1896, 56)*. Здесь вспоминается и диаволически двойственная природа Фауста (и его *двойника* Мефистофеля), которая обозначается как "дух всеразлагающей двойствености" (*там же, 72)*. *Т. 1971, 99* видит в "дуализме" Гиппиус гностико-манихейское наследие. Это же в еще большей мере относится и к Минскому: "...Род людской

пополам разделился" (*Минский 1972, 106*). Следует отметить также переход Бальмонта от раннесимволистского дуализма к мифопоэтическому пантеизму (в сборнике "Горящие здания" — ср. *Эллис, 1910, 95;* о дуализме и антиномизме у Бодлера и "старших символистов" см. *там же, 174*).

7. Существующий в символизме топос совпадения "начала" и "конца" (и для мира, и для жизни) у Бальмонта связывается с диаволическим мотивом раздвоения *Я:* "... Во мне конец с началом слиты (*Бальмонт III, 196*). Ср. также у Анненского: "...*И нет конца и нет начала* | Тебе, тоскующее я?" (*Анненский, 32*)

О Бальмонте как о воплощении "художника-дьявола" ср. *Брюсов VI, "К.Д. Бальмонт", 263* : "Миросозерцание Бальмонта — *бессознательный дуализм*, и в борьбе *Зла и Добра*, дьявола и бога, должна она неизбежно изнемочь...". (Об "ужасе раздвоения" у Бальмонта ср. *Эллис 1910, 109*). Гиппиус (*Гиппиус ЛД, 7*) понимает дуализм тела и духа, как имманентную двойственность, свойственную человеку вообще (а точнее, его "единодвойственность"). Это проявляется в противопоставлении внешнего и внутреннего: внутренний мир человека отделен стеной от внешнего мира. Ср. также программные для мотива двойственности стихотворение Брюсова "*О, двойственность* природы и искусства! |..." (*Брюсов III, 247*) и высказывание Добролюбова "...к некоторым мыслям человечество будет возвращаться в новых видах, чтобы яснее выразить и внутреннее *противоречие*" (*Добролюбов II, 37*). Итог как бы подводится у Сологуба: "...Хочу *конца*, ищу *начала*, | Предвижу роковой предел, — | *Противоречий* я хотел, |..." (*Сологуб, 302*); "...Зачем, судьбе *противореча;* | *Ты все борьбою занята*? |..." (*Сологуб IX, 157*)

8. Ср. следующие примеры из Сологуба: "*Разъединить* себя с другим собою, — | Великая ошибка бытия. |...| И был я долго очарован | Моей печальною и лживою мечтой, |..." (*Сологуб V, 181*); "...Думать-гадать о созданьи | Боги воззвали меня. |...| Но на *благое и злое* | *Я разделил все дела*. | Боги во гневе суровом | Прокляли злое и злых, | И *разделяющим словом* | Был я отторжен от них. " (*Сологуб V, 84*). Ср. также у Добролюбова: "...Юноша! тоска бесконечного тебя сломила, | *Разложила на половины*, заронив семя клетки другой ..." (*Добролюбов II, 50*). По Эллису (*Эллис 1910, 1910, 128*), романтически-символистский тип поэта воплощает *закон полярности*: этот тип поэта раздвоен или удвоен. (Ср. в маньеризме: *G. R. Hocke 1987, 197*).

Целый ряд весьма показательных примеров можно найти также у Минского: "*Два мира* вами созданы от века: | Один, где я в страданьях миг живу, | Другой, где вы блаженствуете вечно. | Мой мир — *тюрьма*. В нем, к смерти осужден, |...| За что не знаю, мучусь бесконечно. |..." (*Минский, "Свет правды", 439*), "...Тот чуткий сон, когда душа порхает | *Меж двух миров*, одним крылом объемля | Мир смутных грез, действительность — другим, | Сливая их в гармонии живой. |..." (*I, 30*); "Душе не вынесть *двойственности* вечной. |..." (*I, 443*); "Жизнь наша *двойственна*. Есть мир особый сна, |...| Есть мир, принадлежащий сну, есть царство | Безбрежное действительности дикой; |..." (*"Сон (из Байрона)", III, 184*); "Род людской *пополам разделился*. |..." (*I, 183*). "*Борьбы двух грозных сил*, неравных меж собой, | Я зритель с юных лет. |..." (*I, 87*); "— Ты вершины достиг — | Прошептали *два голоса* мне. |..." (*I, 350*).

9. Целый цикл стихотворений Бальмонта основан на символике "и да, и нет" (*Бальмонт БП, 193 и сл.*). Полярность "да" и "нет" придает диаволическому миру крайне б и н а р н ы й характер (о бинарности у Бальмонта см. *С. П. Ильев 1986, 103)*: "*И да, и нет* — здесь все мое, | Приемлю боль — как благостыню, |...| И если создал *я* пустыню, | Ее величие — *мое!*" (*Бальмонт II, 138)*; "Зачем волна встает в безбрежном море, | Она сама не знает никогда. | Но в ней и свет, и мрак, *и нет, и да*, |...| В своем минутном пенистом уборе, | Уж новых волн стремится череда. | Бездонна переменная вода, |...| Я жду, чтоб волны моря, бегом дружным, | Разрушили со смехом и его. " (*III, 167)*; "Как же мир не *распадется*, | Если он возник случайно? |..." (*II, 66)*. При проекции на диахроническую ось эта бинарность приводит к "изменчивости" времени или личности: "Мы меняемся всегда. | Нынче *«нет»*, а завтра *«да»*. | Нынче *я*, а завтра *ты*. | Все во имя красоты. |..." (*Бальмонт БП, "Костры", 254*, ср. также *Эллис 1910, 110)*.

Диаволический создатель мира становится у Бальмонта "безумным часовщиком", который в своем умопомрачении превращает космос в хаос, где пространство и время раздроблены двойственностью. Стук часов, качание маятника служит в CI как бы аллегорией этой всеобщей двойственности: "Слова он разделил на *нет и да*, | Он бросил чувства в область *раздвоенья*, | И дня и ночи встала череда. | А чтоб вернее было их значенье, |...| Их *двойственность*, их смену, и теченье, — | Поэт безумный выдумал *часы*, |..." (*Бальмонт III, "Безумный часовщик", 183)*; "Подождите, старые, знавшие всегда | Только *два качания*, только *нет и да*. |..." (*Бальмонт БП, 240*); "Рожденные чудовищным зачатьем, | Меж древних гор мятутся *нет и да*, |...| И больше не умолкнут никогда. " (*Бальмонт III, 185*; другие примеры см.: *Бальмонт III, "Маятник", 158; V, "Их двое", 48*). Мотив маятника у Бальмонта безусловно связан с творчеством Э. По, в частности, с его рассказом "Колодец и маятник". О дискретности, прерывистости времени в CI см. ниже в связи с символикой *мига*.

С бинарностью "да — нет" сходна мифологическая пара "чет — нечет" (ср. *Бальмонт II, "Чет и нечет", 143* и *Н. 1970*). Брюсов расширяет рамки этой космогонической двойственности : "Единое начало есть *небытие*, единство истины есть безмыслие. Не было бы пространства, не будь *правого и левого*; не было бы нравственности, не будь *добра и зла.* " (*Брюсов VI, "Истины", 56*). Стихотворение Гиппиус "Электричество" ("*Две нити* вместе свиты..."), произвело столь сильное впечатление на Блока, что он полностью записал его в своих "Записных книжках" (*Блок ЗК, 26*).

10. О замене полярности "да — нет" их нейтрализацией см. также: "...Вечно и *«да»* в них, и *«нет»*. | Благо им, слава за то! | Это — премудрый ответ: | Лучше не скажет никто" (*Коневской, 42*); "Наразгаданно в ответ кивает | Головою лысой *маятник*: | *Да-нет, да-нет.* |..." (*Минский, 78*); "*Раз* — и — *два*, и *раз* — и *два*, и вот безформенность движенья |...| *Раз* и *два*, в *повторном* строе, за паденьем вознесенье, | Сон за явью, смерть за жизнью, а за смертью воскресенье. " (*"Ритм" 178*). В стихотворении "Два пути" Минский сталкивает традиционное представление о двойственности с диаволическим, внеморальным, агностическим воззрением на амбивалентную эквивалентность равно позитивных полюсов: "Нет двух путей *добра и зла* | Есть *два пути* добра. |...| *Две правды, два добра* — |...| Ты — призрак Бога на земле, | Бог — призрак в небе твой. | Проклятье в том, что не дано | Единого пути. | Блаженство в том, что *все равно*, | Каким путем идти. |..." (*343—344*). Ср. аналогич-

ное: "...А теперь, из потемок на свет | Безнадежно ложася рядами, | *Равнодушное да или нет* | Повторять суждено вам годами, |..." (*Анненский, 91*).

Для диаволической семантики типична нейтрализация противоположностей посредством формулы "Ни..., ни..." или "и..., и.... ". Отождествление оппозиций порождает как бы семантическое "ничто" (нулевой референт) и аксиологическое "безразличие". См. также ниже раздел о мотиве *усталости*: "Я как облако в миг *равнодушнаго* таянья, | Я храню еще отблеск последних лучей, | Но во мне уже нет *ни надежд, ни раскаянья*, | Ни тревоги земной, только холод отчаянья, |..." (*Бальмонт IV, 102*); "В одной из стран, где нет *ни дня, ни ночи*, | Где ночь и день *смешались* навсегда, |..." (*"Города молчания", III, 209*); "...Солнце не вернется, счастье не проснется, | В сердце у меня *ни ночи нет, ни дня*. |..." (*БП, 202*); "Поняв Судьбу, *я равен стал Судьбе*, | В моей душе *равны лучи и тени*, |..." (*III, 220*); "...В этой жизни счастья нет. | Счастье брезжит, как мерцанье умирающих планет. |...| Нами правят два проклятья: *Навсегда* и *Никогда*. |..." (*I, 139*); "...Чары есть у него, | у него тишина, | У него на устах | *Ни* печаль и *ни* смех, |..." (*Сологуб I, 118*); "...С прозрачной полумглой | Слилась немая нега. | В прозрачной *полумгле* | *Ни мрака нет, ни света*. |..." (*Бальмонт БП, 200—201*); "*Нет отрады, нет привета* | *Вне* земли и *на* земле, | В царстве солнечного света | И в холодной лунной мгле. |..." (*БП, 108*); "...Но жизнь, любовь и смерть — все страшно, *непонятно*, | Все неизбежно для меня. |...| Мой скорбный крик: Зачем? Зачем?..." (*"Зачем?", БП, 83*); "Слишком *рано*, поэт, ты родился! |...| Слишком *поздно*, поэт, ты родился!" (*Минский I, 183*); "...Мир стал пуст *без тебя*, а *с тобою* он тесен, | И пока ты жива, не могу умереть. " (*I, 256*); "В твоих цепях освобожденный, | *Я* — вечно *твой*, а *ты — ничья*. " (*I, 249*); "И ранняя пчела над ним гудит несмело, | *Прильнуть к нему боясь, отстать не в силах прочь*. " (*I, 192*); "...И знал, что дождался я встречи | С *родной, отдаленной-чужой*. |..." (*Бальмонт I, 89*); "...Ты *и смерть, ты и жизнь* кораблей. | О Елена, Елена, Елена, | Ты красивая пена морей. " (*Бальмонт БП, "К Елене", 286*); "*Символ смерти, символ жизни*, бьет полночный час. | Чтобы новый день зажегся, старый день угас. |..." (*Бальмонт I, 138*).

11. Диаволические мотивы *сплетения* и *зеркальности* в основном связаны с миром воды. *Сплетение* часто ассоциируется с водорослями, со змееволосой Медузой, а *зеркальность* — это качество воды, превращенной в лед. Напротив, мотивы *единства* в СП относятся к сфере "света" и "огня", где и осуществляется мистическое *unio, слияние*: "Пусть будет символ твой — *огонь* и дым. | В борьбе стихий содружество их *слитно*, | Соедини их *двойственность* в себе, | И будет тень твоя в веках гранитна. |..." (*Бальмонт III, 219*); "Любовь и смерть, блаженство и печаль | Во мне живут красивым *сочетаньем*, | Я всех маню, как тонущая даль — |...| Я весь — огонь, и холод, и обман, |..." (*Бальмонт БП, 143*).

О зеркале как метонимической метафоре и о "тени" как метафорической метонимии в связи с "двойничеством" см. *R. Lachman, 1987*.

III
"ЗАМКНУТОСТЬ"—"ОТЧУЖДЕНИЕ" И "НАРЦИССИЗМ"

3.1. "ЗАМКНУТОСТЬ"

Исход из имманентного мира в мир "идеальный" (мыслимый, представляемый, возможный, трансцендентный) неминуемо приводит диаволиста к изоляции, одиночеству и полному отчуждению. Обособление от других и замкнутость внутри себя — вот плата за свободу, дающую художнику богоподобную силу и власть, реализовать которые, впрочем, оказывается невозможно из-за отсутствия объектов их применения — и тот, кто наделен силой и властью, сам становится собственным рабом.

> "Я действительности нашей не вижу, | Я не знаю нашего века, | Родину я ненавижу, — | Я люблю *идеал* человека..." (*Брюсов I, 100)*; "...и, покинув людей, я ушел в тишину, | Как мечта *одинок*, я мечтами живу,..." (*там же*), "И *нет никого* на земле..." (*I, 121*); "Меж скал разбитых, — | *Один! один!* | Блаженств забытых | *Я властелин...*" (*I, 117)*.

Мотив "хождения по кругу" и бесцельного блуждания в мире-лабиринте указывает на маньеристские источники диаволической картины мира[1]: "...В *лабиринте блуждая*, бессильные, | Собьемся мы,..." (*I, 131*). По Сологубу, нить Ариадны выскользнула из рук человека: "...но света | Нет и не видно пути. | Страшно и трудно в пустыне | Мраку навстречу идти..." (*Сологуб, 81*); "...А я — в тиши, во тьме *блуждаю*, | И в *Лабиринте* изнемог, | И уж давно не понимаю | Моих *обманчивых дорог...*" (*там же, 162—163*). Обособление и изоляция сплошь и рядом выражаются в виде "замкнутости" или "заключенности в самом себе", душа и сознание (как и проецируемый ими мир) являются "тюрьмой": "...И снова мир был *замкнут* безнадежно..." (*Брюсов I, 259*). Брюсов в своей "сатирической поэме" "Замкнутые" создает картину некоей антиутопии, где "замкнутость" приобретает коллективный характер: "Предчувствовал я жизнь *замкнутых* поколений, | Их думы, сжатые познаньем, их мечты, | Мечтам былых веков подвластные, как тени, | Весь ужас переставшей пустоты!" (*I, 265*).

Антично-христианское представление о теле, как тюрьме души в диаволизме (под влиянием гностико-герметических идей) распространяется и на самое душу и сознание[2]:

> "Потому что нет иного | Бытия, как *только я*; | Радость счастья голубого | И печаль томленья злого, | *Все, во всем душа моя.* " (*Сологуб, 171*). Дух пытается вырваться из души-темницы, сама же душа

при этом ищет выхода из "темницы жизни" (*там же, 109—110*; см. также стихотворение "Тень решетки прочной"; *там же, 114*), "В *темнице* — и ужас, и мгла... | Мечта трепетала тревожно, | Но злобы зажечь не могла..." (*115*); "...Опять меня *замкнули стены*, | Я каменеть начну опять..." (*174*); "...Давно *замкнулся* я в недостижимый *круг*..." (*188*); "Плотно дверь моя *закрыта*, — | Что же слышно мне за ней? |...| Дверь моя, *не открывайся*! | Внешний холод, не врывайся!" (*190—191*); "*Келья* моя и тесна, и темна..." (*195*); "Последней волею, упорной, | На миг отброшен Призрак Черный, | Не знаешь — как, не знаешь — чей. | В зловещем *Замке Заключенья* — |...| Весь мир стал снова изначальным, | Весь *мир — замкнутый дом*, и на замке печать. | Вновь Хаос к нам пришел и воцарился в мире, |..." (*Бальмонт, "Злая ночь", IV, 73*); "...пока мы *в мире пленны*, | Пока *замкнуты* наши терема. |..." (*Бальмонт БП, 298*); "Целый мир в любом *замкнут*, | Мир обманов и затей. |..." (*III, 135*); "...Со всеми я сливаюсь каждый миг. | Но ветер как *замкнуть* в *пределах зданья*? | Я дух, я маг, я страж миросознанья. " (*II, 143*); "*Душен* мир, — в *душе* свежо. | Хорошо мне, хорошо. " (*БП, 248*); "...Куда ни кинься, мы повсюду *пленны*, |...| *Творцы себя*, мы вечны и мгновенны. |..." (*III, 188*).

Если в СП символика *двери* ассоциируется с символикой апокалипсического и эсхатологического раскрытия, откровения, то есть с образом открывания двери, то в диаволизме дверь всегда заперта — и для выхода из тюрьмы мира (позиция заключенного внутри), и для входа в нее из потустороннего мира (позиция пытающегося войти снаружи):

"*Дверь* открылась — и снова *замкнулась*, | Луч блеснул — и его не видать, — |..." (*Бальмонт БП, 103*); "Точно задвинулись *двери тюрьмы*, — | Душно мне, страшно от шепчущей тьмы, |..." (*БП, 144*); "...В *двери* к людям стучат | Смерть, и гибель, и страх. |..." (*БП, 89*); "...И я из высокого видел окна, | Как *замкнута черная дверь* | Пред бледною девой с глубокого дна, |..." (*"С морского дна", БП, 223*); "Я в странном *замке*. Всюду тишина. | За *дверью* ждут, но *дверь открыть боятся*. |...| Недвижно все. *Замкнута глухо дверь*. |..." (*III, 190*); "И в *дверь* церковную стучатся, | Они стучатся до зари, |..." (*БП, 107*); "Они стучали в *дверь* поочередно. |...| На всем была недвижности печать. | И вот рука подъятая застыла, |...| И все темней, все глуше, холоднее | Казалась *дверь, закрытая* навек. |..." (*"Искатели", III, 171*). "В потные стекла не видно лазури, | *В дверь не проникнут* ни ветры, ни бури, |..." (*II, 115*); "Проходил я мимо сада. |...| И *затворены ворота*. | Вдруг калитка предо мной | *Отворилась и закрылась*, — |..." (*Сологуб I, 144*); "...Обжег я крылья серафимам, | Оберегавшим древний храм, | И восхожу багровым дымом | К давно *затворенным дверям*. " (*IX, 163*); "Мимо суровых людей, | Мимо *закрытых ворот*, | Не подымая очей, | Огрок усталый идет. |...| Что же любовь призывать | По каменистым путям! |..." (*IX, 165*); "На ступени склонясь, у *порога* | Ты сидишь, и в руке твоей ключ: | Отомкни только *двери чертога*, |..." (*I, 69*).

В целом диаволическая символика "двери" напоминает притчу Кафки о привратнике: *tertium comparationis* между диаволическим мотивом бессмысленного ожидания (на пороге потустороннего, абсолюта, который, как оказывается, равен "ничто"), и абсурдным миром Кафки — это общая для этих двух моделей традиция *credo quia absurdum*. Особенно отчетлива эта общность в следующих строчках из стихотворения Минского "В одиночном заключении": "...*Я* — тяжкая, *глухонемая дверь*, | Намек па волю, *сторож* твой железный. |..." (*Минский, 299*).

Подобно отшельнику, который, стремясь достичь непосредственного контакта с Богом, уходит из мира людей, поэт стоит у двери, разделяющей "здесь" и "там", не имея, однако, веры и надежды, что за дверью его и в самом деле ждет "потустороннее". Диаволист лишь наряжается в религиозно-магические одеяния, не имея при этом силы для высвобождения какой бы то ни было метафизической или пророческой энергии: "*Печальный дар* анахорета, | С гробниц увядшие цветы, | *Уединенного* поэта | Неразделенные мечты. |...| *Аскетом* нищим и умру." (*Сологуб, 208*; ср. также *226*); "Схимник юный, *узник бледный*, | Почему за мглой страстей | Мир печали заповедной | Ты отторгнул от людей? |..." (*Бальмонт БП, 229*).

"Замкнутость" мира означает в конце концов, что все "потустороннее" есть проекция человека, а все "посюстороннее" — проекция Бога, — причем оба мира, если взглянуть на них со стороны, имеют характер "мнимости" и диаволического "обмана": "Но, наконец, всем в Мире стало ясно, | Что *замкнут Мир*, что он известен весь, | Что как желать не быть собой — напрасно, | Так *наше Там — всегда и всюду Здесь*, | И Небо над самим собой не властно..." (*Бальмонт, 143—144*).

Постоянно встречающаяся словесная пара "тени-стены", выражая на поверхностном уровне физически воспринимаемую оппозицию между "неуловимым", "фиктивным", "иллюзорным" и "явным", "фактичным", "эмпирически данным", на глубинном уровне символизирует оппозицию "внутреннего" (замкнутость) и "внешнего" (отторженность), "мнимого" (посюстороннее) и "сущего" (потустороннее). Однако без веры, то есть без метафизической опоры, побег диаволиста в иной мир таит в себе пугающую угрозу утратить бытие, а за "стеной" или "дверью" наткнуться на "ужасное Ничто" (*Бальмонт, 144*): "И *Мир — был мой*, я — у себя в неволе... |...| И, Мир порвав, сам вспыхнул — но за то, | Горя и задыхаясь от мученья, | Я умертвил *ужасное Ничто*".

Негативное изображение и негативная же оценка соответствующих состояний, для которых характерна бесцельность, кружение в самом себе, тавтологическая коммуникация с самим собой при отсутствии коммуникаций с внешним миром, — усугубляется еще и тем, что такие процессы разрушительной аутокоммуникации не приводят к каким-либо результатам или к обладанию каким-либо знанием, но все, охваченное этой разрастающейся *ad infinitum* рефлексией, еще сильнее релятивизуется, дереализуется, абстрагируется и, наконец, десемиотизируется: "Никого и ни в чем не стыжусь, — | Я *один*, безнадежно *один*, | Для чего ж я стыдливо *замкнусь* | В тишину полуночных долин? | *Небеса и земля — это я*, | *Непонятен и чужд я себе*..." (*Сологуб, 178*).

Эта парадигма ярко отражена в философской лирике Соловьева, в которой, впрочем, гностико-христианский элемент преобладает над диаволическим:

"Хоть мы навек незримыми *цепями* | *Прикованы* к нездешним берегам, | Но и в цепях должны свершить мы сами | Тот *круг*, что боги очертили нам. |..." (*, 61*); "...Ты поникла, земной *паутиною* | Вся опутана, бедный мой друг, |...| Он сомкнулся, магический *круг*. |..." (*117*); "Все *нити* порваны, все отклики — молчанье, |..." (*153*); "...*Заключены в темнице мира* тленной |..." (*154*); "...И *цепь* времен любовью одолев, |..." (*170*); "*Нитью* непонятною сердце все *привязано* |..." (*186*).

В раннем творчестве Гиппиус особенно отчетливо выражена тема изоляции, причем как с негативной, так и с позитивной оценкой:

"...И каждый из нас *одинок*" (*I, 3*); "...кончина |...| У вечно *запертых дверей.*" (*I, 31*); "В *темнице* сидит, заключенный..." (*I, 40*); "Один я в *келии* неосвещенной. |...| Не страшно быть *одной*, в тени, без сна. | И слышу я, как шепчет тишина..." (*I, 44*); "...Но есть соблазн... соблазн *уединенья*... |...| Зовет меня лампада в тесной *келье*..." (*I, 67*); "...Но это боль сомнения | У *запертых дверей*..." (*I, 119*); "Для *одинокого* — | Победы нет..." (*I, 126*); "Я в тесной *келье* — в этом мире. |...| А в *четырех углах* — четыре | Неутомимых *паука*" (*I, 169*).

Последний образ замкнутого пространства, помещения без окон и дверей, в котором притаились пауки, совершенно очевидно навеян гротескным образом ада (вечности) у Достоевского ("Преступление и наказание"). В другом месте также возникает черт, который заманивает человека как птицу в сеть (в клетку), и из-за этого связи между людьми рвутся[3]: "...Сквозь эту мглу, сквозь эту *сетку,* | Друг друга видим мы едва. | Чуть слышен голос через *клетку,* | Обезображены слова." (*I, 143*). Диаволист гибнет в своей изоляции оттого, что он живет в созданной им самим тюрьме своей "идеи"[4], в мире, который является проекцией его собственных представлений: "*Замкнуться*, как в *тюрьму*, в одну *идею*, | Я знаю этот *сон*, мой дальний брат, | Я медленно, но верно холодею, | И, раз уйдя, я не приду назад" (*Бальмонт, 124*).

Внутри тесного замкнутого круговорота представлений становится невозможным различить творца и творение, субъект и объект, "я" и мир: "Развратный гул столиц, | Толпы глупцов, безумный ряд, | Животно-мерзких лиц. — | И что же? *Я ли создал их*? | *Или они меня*? | Поэт ли я, сложивший стих, | Или побег от пня? | Кто *демон* низостей моих | И моего огня? |..." (*там же, 119*).

Отличительной чертой этой амбивалентности является также весьма существенная для мифопоэтической символики парадигма ц и р к у л я р н о с т и[5] (*круг, кружение*), которая в поздних произведениях Гиппиус играет как изолирующе-сжимающую (в смысле диаволики), так и освободительно-спасающую (в смысле мессианской символики СП) роль:

"...Яви же грозное лицо! | Пусть разорвется дым покрова! | Хочу, боюсь — и жду я зова... | *Войди ко мне. Сомкни кольцо.*" (*Гиппиус, II, 13*); "Все чаянья, — все дали и сближения, — | *В один великий круг заключены.* | Как ветер огненный, — мои хотения, | Как ветер, беспреградны и властны. | И вижу я, — на ком-то загораются | Сия-

ньем новым белые *венцы...* | Над временем, *во мне, соприкасаются* | *Начала и концы."* (*II, 16—17*); "...Чем *сочетанья* во мне совершеннее, | Тем горячее и тем неизменнее | Жадного сердца живая любовь. |...| Темные шорохи, слепорожденные, | Я ли закрою пред вами лицо? |...| Вас я хочу разбудить, мои сонные, | Вас *заключить в световое кольцо.* |..." (*II, 25*); "...Если ты не то, что я, — | Не увидим мы Лицо, | Не *сомкнет* Он нас в *кольцо*, |..." (*II, 56—57*). Параллельно с этим мифопоэтическим мотивом Гиппиус развертывает и противостоящую ему диаволическую картину: *кольцо*, как магический круг, который держит в своем плену: "Он пришел ко мне, — а кто, не знаю, | Очертил вокруг меня *кольцо*. |...| Я просил его, чтоб он помедлил, |...| И в *кольцо* меня не замыкал. |...| «Твой же грех обвил тебя *кольцом*». |...| «Разорви *кольцо*, не будь так жалок! | Разорви и вытяни в черту». |...| Что мне делать, если он вернется? | *Не могу я разорвать кольца."* (*II, 66—67*).

Еще одной вариацией мотива кольца, отсылающей нас к мифопоэтике, является его реализация в образе *змеи* и сжимающегося "земного круга":

"...В своей бессовестной и жалкой низости, | Она [душа] как пыль сера, как прах земной. | И умираю я от этой близости, | От *неразрывности* ее со мной. |...| Она холодная, она *змея.* |...| И нет к ней доступа — она глуха. | Своими *кольцами* она, упорная, | Ко мне ласкается, меня *душа.* | И эта мертвая, и эта черная, | И эта страшная — моя *душа!"* (*II, 70—71*).

3.2. "ОДИНОЧЕСТВО", ОТЧУЖДЕНИЕ

Мотив "одиночества" остается характерным[6] для декадентства и после 1900 года и отличает поэтов, которых лишь условно можно причислить к СП (Брюсов, Бальмонт, Сологуб, З. Гиппиус):

"...Мне Небо кажется *тюрьмой несчетных пленных,* | Где свет закатности есть жертвенная кровь. | Опять *разрушатся* все спайки, склейки, скрепы, | *Все связи рушатся,* — и снова будет Тьма..." (*Бальмонт, "Мировая тюрьма", 211*) "...В Вечном я. *Один, один, один..."* (*344*); "...Только лик Луны мерцает, да в саду, среди вершин, | Шепчет Ветер перелетный: *Ты один — один — один."* (*I, 121*); "...Всегда *одиноки* в холодном движеньи своем, | А мы безутешно тоскуем — *одни и вдвоем.* |...| Я в мире *один*, и душа у меня холодна, |..." (*I, 237*); "На льдине холодной | Плыву я *один.* | Угрюмый, свободный, | Средь царственных льдин. |...| Но сердце не хочет | Отраду найти. |...| Плывут властелины | Угрюмых глубин, |...| Я в море — *один.* |..." (*III, 24*); "Я с нею шел в глубоком подземельи, | Рука с рукой, я был *вдвоем — один.* |...| Потом пришли к *дверям* старинной кельи, | Предстала Смерть, как бледный исполин. |..." (*III, 138—139*); "Ветер, о, Ветер, как я, *одинокий,* | Все мы с тобою встречали. |..." (*III, 37*); "Я счаст-

лив, грустен, светел, *одинок*, | Я тень в воде, отброшенная ивой, | Я целен весь, иным я быть не мог. |...” (*III, 220*); “Ты любишь только вечные слова, |...| Ты с нами, здесь, ты светишься — вот тут, | Но *между нами — бездны вековые.* ” (*БП, 363*); “...Но только с тобой — я всегда *одинокая*, | И я без тебя — *одиноко* пою. |...| Но нет мне слияния даже с тобой, |...” (*БП, 305*); “Я свободна, я вечно *одна*, | Как роптание моря ночного, | Как на небе вечернем *луна.* |...” (*“К Елене”, БП, 286*); “...*Я царь над царством живых видений*, | Всегда свободный, всегда *один.* |...” (*БП, 122*); “Ожиданьем утомленный — *одинокой, оскорбленный,* | Над пустыней полусонной умирающих морей, | Не похож на человека, *я блуждаю* век от века, |...” (*БП, 121*); “...Бессонно-*одинокая* | Душа грустит всегда, | *Душа душе далекая*, | Как для звезды звезда. |...” (*БП, 117*); “...«Не лучше ли страдание, | Глухое, *одинокое,* | Как бездны мироздания, | Непонято-глубокое? |...| Полюбим отречение, | Разлюбим сладкий грех». |...| И всякий грех прощается, | Когда простим другим. ” (*БП, 230*); “*Я без цели, угрюм и один*, | Посреди облетелых куртин | И поблеклых деревьев иду |...” (*Сологуб V, 100*); “Быть простым, *одиноким*, | Навсегда, — иль надолго, — *уйти от людей*, | Любоваться лишь небом высоким, |...| Выходить на лесные дороги | Без казны золотой, без сапог, | Позабыв городские чертоги | И *толпу* надоедливых, темных тревог. |...” (*V, 150*); “Исхудалый и усталый, | Он идет *один в пустыню.* | Ищет, бледный и усталый, | Сокровенную святыню. |...” (*IX, 145*); “...И там, безмолвно и *одиноко* | Живи, мечтай и умирай. ” (*V, 157*); “Я здесь *один*, жесток мой рок, |...” (*V, 187*); “Где я последнее желанье | Осуществлю и утолю? |...| Приду ли в *скит уединенный*, |...| И в *келью* бред неутоленный | К ночной лампаде понесу?...” (*Брюсов I, 270*); “...Пойду в поля, пойду в леса | И буду там везде *один я*,...” (*I, 273*).

Убедительным примером статичности и однородности диаволической семантики произведений Брюсова, сохраняющейся и после 1900 года, может служить стихотворение “Одиночество” (1903), в котором сущностные категории СІ приведены к простейшему знаменателю:

“...Мы беспощадно *одиноки* | На дне своей *души-тюрьмы!* | Присуждены мы к вечной *келье*, | И в наше тусклое окно | Чужое горе и веселье | *Так дьявольски искажено.* |...| Нет сил сказать, нет сил услышать, | Невластно ухо, мертв язык. | Лишь время знает, чем утишить | Безумно вопиющий крик. |...| И в самой *страсти мы одни!* | *Нет единенья, нет слиянья*, — | Есть только смутная алчба, |...| Мы вечно, вечно *в центре круга*, | И *вечно замкнут кругозор!*” (*I, 318—319*). Одноименное стихотворение 1907 г. непосредственно продолжает ту же линию: “Отступи, как отлив, все дневное, пустое волненье, | *Одиночество*, стань, словно месяц, над часом моим! | Слышу, тихо грохочут с волной уходящей каменья, | Вижу, алый закатный туман превращается в дым. |...” (*I, 449*); “...И я упьюсь недолгим счастием: | Быть без людей, *быть одному!*” (*I, 452*).

С другой стороны, в ранней лирике Белого можно найти примеры чисто диаволической семантики — например, в стихотворении "Одиночество", написанном в 1900 г. (*Белый, 129*, ср. также стихотворения "Серенада", *128—129*, "Осень", *131—132*).

Мережковский в своих ранних стихотворениях запечатлел тип диаволического отчуждения: диаволист (декадент) является демоническим "промежуточным" существом, не принадлежащим ни "тому", ни "этому" миру:

> "О, темный ангел *одиночества*, | Ты веешь вновь, | И шепчешь вновь свои пророчества: | «Не верь в любовь. » |..." (*Мережковский, 10*); "...*Чужое* сердце — *мир чужой*, | И *нет* к нему *пути!* | В пего и любящей душой | Не можем мы войти. |...| *В своей тюрьме — в себе самом*, | Ты, бедный человек, | В любви, и в дружбе, и во всем | *Один, один* навек!..." (*"Одиночество", 12—13*); "...Кто *гордость* победить не мог, | Тот будет *вечно одинок*, | Кто любит, — должен быть *рабом*. |..." (*"Одиночество в любви", VI, 20*). Уже в очень ранних стихотворениях Мережковского утверждается этот топос "пленения" и "рабства" в любви: "...Но *цепь любви* порвать хотим напрасно..." (*16*); "...Мы думаем, что *цепь* порвем, | Но каждый раз все безнадежней | Мы наше *рабство* сознаем. |...| О, эти вечные упреки! | О, эта хитрая вражда! | Тоскуя — *оба одиноки*, | Враждуя — *близки* навсегда. |...| Всю жизнь друг с другом спор ведем, | И каждый хочет быть *тираном*, | Никто не хочет быть *рабом* |..." (*18—19*); "...И нет свободы, нет прощенья, | Мы все *рабами* рождены, |..." (*21*); "...*Я цепь любви* хочу разбить. |..." (*21*).

Метафору "сцепления", "сплетения"[7] нитей жизни мы впервые находим у Мережковского; впоследствии она весьма ярко проявится в произведениях Гиппиус:

> "...Жизни спутанные *нити*, |...| *Роковым узлом* от века | В слабом сердце человека | *Правда с ложью сплетены.* | Лишь уста открою — лгу, | Я рассечь *узлов* не смею, |...| Пусть же *петлю роковую*, | *Жизни спутанную нить*, | *Цепи рабства и любви*, |...| Рассекут единым взмахом, | Парка, ножницы твои!" (*Гиппиус I, 26*—27); "...Гляжу с тоской: всю жизнь любви и долга | Святую *цепь* покорно я несу. |...| Зачем я *цепь* тяжелую несу? |..." (*I, 31*); "...О неведомом тоскует | И на *рабство* негодует | Гордый человек. |..." (*I, 33*).

Романтическое происхождение мотива отчуждения, присутствия чужого в своем вполне очевидно в произведениях Фофанова, Случевского и, прежде всего, Минского:

> "...Вдруг чем-то радостным пахнуло, — | Я счастлив счастьем стал *чужим!* |..." (*Фофанов, 121*); "...*Я стал чужой всему*, и лишь былой напев | Звучит в душе моей неясно. " (*131*). — У Случевского отчуждение "я" от "внешнего мира" осложняется еще и тем, что внутри "я" различные состояния психики поочередно подвергают друг

друга сомнению: "...И мнится при луне, что мир наш — мир загробный, |...*Что мы — не мы,* послед других существ, подобный | Жильцам безвыходной, таинственной тюрьмы." (*Случевский, 58*); "Жизни, смерти и *себе чужда!...*" (*94*); "*Сгорает связь* меж мной и ими, | Я становлюсь им всем *чужой* |..." (*250*); "Меня в загробном мире знают, | Там много близких, там *я — свои*! |...| А ты *и здесь, и там — чужой*! |..." (*252*); "...Здесь нет меня; *другим я стал*, | Забыв, где был я *сам собою*, | Где быть собою перестал..." (*272*); "Что тут писано, писал совсем *не я*, — | Оставляла за собою *жизнь моя*; | Это — куколки от бабочек былых, |..." (*274*). Ср. также у Коневского: "...Друзья, я вас люблю, но *чужды* вы безмерно. |..." (*Коневской, 71*); "...Как можно жить, всего *чуждаясь* | И взор смежив, |..." (*74*); "...Быть может, я встречу весну, | Но с ней никогда *не сольюсь*." (*78*).

В стихотворениях этого периода Коневской ассоциирует предельно шаблонизированный топос отчуждения (от природы) с диаволическим обликом Брюсова, — ср. посвященное Брюсову стихотворение "Призыв": "Давно ли в пущах безответных, |...| Он *чужд* и мертв природе целой, | Вращаясь в безысходных днях. |..." (*85*); "...Себя поглотит, и возникнет | Опять из собственной утробы. |...| Он холоден и *чужд* душою | Порывам, юношеским спорам. |..." (*84*). Наивысшей точки диаволического самоотчуждения Коневской достигает в стихотворении "Наброски" (*104—105*), в котором распад личности доходит до опредмечивания тела и ощущений: "Много в руки нам дано игрушек. | Божий мир и страсти человечьи. |...| Все, что эту *внешность* лишь задело, | Почему-то и *внутри* прожито. |...| Лезут все какие-то предметы. |...".

Мотив отчуждения стереотипно повторяется и у Минского: "...*Все мне чужды, чужд я всем*, |..." (*Минский, 32*); "...Не умею я жить *сам собой*, | Я живу, *подражая* кому-то, |...| Под чью-то подсказку чужую | Признанья *как будто* любви, | *Как будто* страдая, твержу я, | И слезы я лью *не свои*. | Я *играть* осужден пред собою кого-то, |...| Я падаю силой чужого полета. |...| Быть может *я сон*, что приснился *другому*, |..." (*52*). Это чрезвычайно типичное для Минского стихотворение. В нем канонизация диаволической концепции неидентичности "я" почти пародийна — причем "я" осознает самого себя, как проекцию другого (как *сон, иллюзию, подражание, миф, намек*); при этом в CI одновременно и другое (другие) является проекцией "я". "Самоотчуждение" (центральный мотив у Минского) является следствием самопроекции:

"...И собственного тела мне *чуждый* вид |..." (*57*); "...Я жил тогда один, *чужой среди чужих*. |...| Лишь море, лишь оно казалось не *чужое*. |..." (*130*); "...Любовь их полюбил, их девственные сны, | Зарю *чужих* надежд, расцвет *чужой весны*. |..." (*132*); "...Мы — пепел холодный *чужого огня*. |...| Устал я, *чужими* столетьями стар. |..." (*139*); "Все мне *чуждо*, все враждебно, кроме ритма счета, меры. |..." (*178*); "...Прости навек, огонь мне *чуждой красоты*. | Я от тебя страдал. Я рад, что *я не ты*." (*234*); "В любовь я верю лишь *чужую* | И в счастье верю *не свое*. |..." (*241*); "...Тот у входа стоит в мир *иной и чужой*. |..." (*251*); "...Он мне *чужд*, как и близок, и *чужд я* ему. |..." (*302*); "Он возвышался над *толпой*, | Как Божий храм над грудой зданий, |

Залог небесных оправданий, | Для всех открытый, *всем чужой*. |...” (*“Памяти В. С. Соловьева”, 309*); “...И *чуждый* мир и дух свой бесприютный | Слить в сон один, ...|...” (*361*); “Устал блуждать *в чужбинном* этом мире | Среди сравнений, символов, подобий. |...| В природе я увидел *две природы*: | *Родную и чужую*. Все стихии | Мне *чужды* |...” (*372*). У Брюсова мотив отчуждения встречается настолько часто, что достаточно будет привести лишь несколько примеров: “...*Чужды* друг другу — бредем мы одни... |...” (*Брюсов III, 215*); “*Чужда* мне красота раскинутых степей. |...” (*III, 215*); “...Все странно, все *чуждо* — вблизи и вдали, | Иду, позабывши куда и зачем. |...” (*III, 231*); “Еще мы *чужие* в мгновенье при встрече, |...” (*III, 249*); “...Живу среди людей, но *непонятно* им, |...| Как горько чувствую себя средь них *чужим* |...” (*III, 254—255*).

“День сгорал, |...| и безумно *чуждый* мне. | Я томился и метался | в безнадежной тишине. |...” (*Сологуб IX, 11*); “...Я на год надышался морем, | И на год я для всех *чужой*. | Своих я бросил в *чуждых* странах, |...” (*Бальмонт, “Двойная жизнь”, БП, 217*); “...Моя душа, для всех *чужая*, | Непостижимостью живет. |...” (*Бальмонт БП, 217*); “Мне *странно* видеть лицо людское, | Я вижу взоры существ иных, | Со мною ветер и все морское, | Все то, что *чуждо* для дум земных. |...” (*БП, 121*); “И вы дрогнули все предо мной, | Увидав, что *меж вас — я иной*.” (*БП, 237*); “Людей родных мне далеко страданье, | *Чужда мне вся Земля* с борьбой своей, | Я — облачко, я — ветерка дыханье.” (*БП, 80*); “Нам снились видения рая, | *Чужие* леса и луга, |...” (*БП, 103*); “...Все в мире полно скрытого значенья, | Мы на земле — как бы в *чужой стране*. |...” (*БП, 299*); “Я был *один* в стране *чужой*, |...” (*Минский III, 75*); “...Я увидел ее. Как *чужие*, мы друг мимо друга | Без привета прошли. |...” (*III, 162*); “...Всегда ты нам *чужда*, душа твоя далеко. |...| Блестит одна, земле и небесам *чужая*. |...” (*IV, 5*); “Мы — *чуждого солнца* вечерние тени, | Мы — вечер усталый *не нашего* дня, | Мы — пепел холодный *чужого* огня. |...” (*139*).

3.3. “НАРЦИССИЗМ”, “АУТИЗМ”

Когда замкнутость в своем “Я” оценивается позитивно, она приобретает очевидные черты а у т и з м а или э г о ц е н т р и з м а, воплощаемых в мифологическом образе Нарцисса. Ранний Брюсов более, чем кто-либо другой, настойчиво требовал от художника сделать эстетизм и нарциссизм своей жизненной позицией: “...никому не сочувствуй, | *Сам же себя полюби беспредельно...*” (*“Юному поэту”, 1, 99—100*)[8]. Ср. также в знаменитом программном для панэстетизма стихотворении “Обязательства”:

Я не знаю других обязательств,
Кроме девственной *веры в себя*.
Этой истине нет доказательств,
Эту тайну я понял, любя.

Бесконечны пути совершенства,
О, храни каждый миг бытия!
В этом мире одно есть блаженство —
Сознавать, что *ты выше себя*.
Презренье — бесстрастие — нежность —
Эти три, — вот дорога твоя.
Хорошо, уносясь в безбрежность,
За собою видеть себя.

Во всех стихотворениях этого типа (в таких, например, как "К самому себе", *Брюсов I, 202*) нарциссическая тема "само-отражения"[9] разрабатывается на материале коммуникации или аутофлексии, в сфере морали (*презрение, бесстрастие*), познания или эмоциональных взаимоотношений с другими людьми (*нежность, страсть без сострадания*) и с самим собой: "...Я хочу и по смерти и в море | Сознавать *свое вольное «я»*!" (*I, 202*) или у Сологуба: "*Я — все во всем*, и нет Иного. | *Во Мне* родник живого дня. | Во тьме томления земного | Я верный путь. Люби Меня." (*280*). Последняя цитата наглядно демонстрирует неясность (и неясность преднамеренную) относительно того, от чьего имени высказываются эти слова — от имени человека или от имени Бога (или, возможно, диаволического демиурга). Зеркальность отношений Бога и "Я" Гиппиус сформулировала так: "в мире только Бог, небо и 'я'" (*I, 62*), причем здесь, как и во многих иных контекстах, небо — это одновременно и прозрачная, и зеркально отражающая перегородка, которая как противополагает, так и объединяет "я" и Бога.

Очень интересно превращение символически понимаемого цветка "нарцисса" (впрямую представленного в стихотворении "Цветы нарцисса" Бальмонта) в "скорпиона": поэт создает не только "нектар", но и "яд", и поскольку он коммуницирует лишь в себе и с собой, то и становится сам жертвой своего же отравленного жала. Внешней предпосылкой для этого саморазрушающего аутизма оказывается параноидальная попытка бегства от воображаемой угрозы, исходящей от враждебного внешнего мира:

Я окружен огнем *кольце*образным,
Он близится, я к смерти присужден, —
За то, что я родился безобразным,
За то, что я зловещий *скорпион*. [...]
Я гибну. Пусть. Я вызов шлю судьбе.
Я смерть свою нашел *в самом себе*.
Я гибну *скорпионом* — гордым, вольным.

Позитивный христианско-эллинистический символ "пеликана", жертвующего собой, чтобы спасти своих детей, и в еще большей степени архетипический символ Уробороса, змея, кусающего свой хвост, заглатывающего самого себя, — символ "вечного возвращения" (круговорот рождения и смерти), — вся эта позитивная символика становится диаволической. (Следует отметить, что и название издательства "Скорпион" получает в этой связи более глубокий смысл)[10].

Свойственная раннему символизму позитивная оценка нарциссизма, как

наивысшего проявления художественной натуры, сформулирована Добролюбовым в стихотворении "Исход. Нарцисс" (*II, 24*)[11]:

В моих очах глубоких, атласных,
Только *себя я увидеть* могу,
Родник не хочет знать других прекрасных.
Я словно *тень* на его берегу!
О! Если очи мои тебя *отражали*,
Клянусь! я мог видеть только себя в твоих.
Вот откуда все радости мои, все печали!
Вот отчего задумчив мой стих!

Дальнейшее развитие мотива нарциссического "само-отражения" демиургического художника представлено в стихотворении Минского "Зеркало", в котором шопенгауэровская концепция "мира, как воли и представления" диаволически усилена: в отличие от Бога-творца аутистический демиург не может увидеть собственное отражение в мире, поскольку он не способен к настоящей "объективизации" и отказу от самого себя ("Selbstentaußerung"):

"Я — *творец* всех миров, Я —предел полноты, | Я — начало и цель, |...| Я больше, чем Все, и *видеть себя оттого не могу*. | Где *зеркало* столь беспредельное, | В котором весь лик отразился бы Мой? |...| Так, *зеркала в мире* нигде не найдя, | Я вернулся в *Себя*, чтоб увидеть *Себя*. |...| И в стремленьи *двойном*, | Как в *двух зеркалах*, в бесконечном ряду отражен, | Наконец, Я увидел Себя | И шептал, в созерцанье Себя погружен: | *Я... Я... Я... Я...*" (*Минский, 335—336*).

Уже в романтизме мотив бесконечного отражения использовался как символ диаволической угрозы для сознания, возникающей вследствие чрезмерной ауторефлексивности. У Минского мотив "мир, как зеркало Бога" (и человека, как образа и подобия) превращается в символ потери себя через удвоение "пустого я"[12].

Ср. также развертывание мотива Нарцисса у Добролюбова: "Волшебными карликами | Я создано, | Все что проходит | *Отражено*. | Хитрые карлики, | *Мы не любим себя*, | *Вид чужой* принимаем, | Вид его иль тебя. | Когда же пустое | Глядит на нас, | Мы так нагибаемся, | Что не видно нас. | Мы все изучили | И любим все. | Но *не отразить нам* | Твое я, свое. |...." (*Добролюбов, "Еще исход. Зеркало", II, 24—25*); "...Мы — униженные *отблески* силы..." (*II, 28*); "...Только не бойтесь себя, дети правды и солнца! | Пусть *зеркало лжет*, пусть в нем *правое — левое!* | Душа *искажается в зеркале* в тело, в себе она только душа..." (*II, 34*). Весьма позитивная оценка нарциссизма частично демонстрируется следующими примерами: "Грех — маломыслие и малодеянье, | *Самонелюбие — самовлюбленность* | И равнодушное саморассеянье, | И успокоенная упоенность." (*Гиппиус, "Что есть грех", I, 127*); "...Мы в радости боимся быть смешны, — | И жалобно всегда *самолюбивы*, | И низменно всегда разделены! |..."

(*"Только о себе", II, 61*); "*...Самого себя любить*, | Душу в малости дробить, | Чтоб себя же обступить | Все *собой*, самим собой..." (*Бальмонт, 341*); "...И Я, как прежде, *только я.*" (*Сологуб, 298*); "Я был *один* в моем раю, | И кто-то звал меня *Адамом...*" (*327*); "...Или ты — гордый *Нарцисс*, упоенный мечтой одинокой, |...| К нимфе зовущей иди, ты доселе *себя не познавший*, | Но не гляди, наклонясь, в *зеркало* сонной волны! |..." (*Иванов, "Нарцисс", I, 774—775*).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Мотив "цепь — кольцо" служит соединительным звеном для мотивов "круг, кружение — кольцо" с одной стороны и "замкнутость", "тюрьма", с другой: "Нас томительно стиснули стены *тюрьмы*, | Нас железное давит *кольцо*, | И, как духи чумы, как рождения тьмы, | Мы не видим друг друга в лицо!" (*Бальмонт БП, 171*); "...Но даже царственные боги | несут тяжелый *плен*, |...| В оковах жизни подневольной | Запутанных миров, |...| И *круг* заветный мы свершаем, | Чтобы придти к Нему. |..." (*"Круговорот", II, 151*); "Все слилось тогда в одно | Лучезарное *звено*. | Как-то странно, как-то вдруг | Все *замкнулось в яркий круг*. |." (*БП, 161*); "Куда бежать! Видный *замкнут круг*. |..." (*III, 191*).

2. Чрезвычайно широкое распространение топоса "земное существование как тюрьма, заключение" демонструют следующие примеры: "...когда вся *жизнь — тюрьма*, |..." (*Фофанов, 111*); "...*Тюрьма и мир* сливаются в одно. | И я могу уйти! *Но не хочу свободу*: | Я знаю цену ей, я счастья не хочу! | Боюсь пугать себя знакомым звуком *цепи*, — | Припав к углу, я, как и *цепь*, молчу... |..." (*Случевский, 86—87*); "...В жизни сдавленном объеме, в этом *замкнутом доме* | Буду жить я, как в волшебных краях." (*Коневской, 110*); "...Нет, не затем ты рвал к себе небес составы. | Их кованным *кольцом* ты с земью бы *сомкнул*, | И был бы мир, — *венец*, — что Вечность — шар державы. |..." (*114*). — Минский связывает диаволическую парадигму *круга* с рассматриваемым здесь мотивом "тюрьмы, плениенности": "...Есть Один — природы скрытый гений, | Мощный дух, что совместил в себе | Жизнь и смерть и *вечный круг явлений* | И слепой не подчинен судьбе." (*Минский, 31*); "...Любить слепцов, как я, |...| Попутчиков за *цепью бытия*, |..." (*35*); "...И вечность надо мной вращает *колеса*. |..." (*72*); "...Подкравшись, враг меня свалил и *заковал* | В мои же *цепи, скованные мною*. |...| Творец стал *пленником*, а труд — постыдной данью. |..." (*11*); "...Счастлив, кто спит, кто про долю свободную | В тесной *тюрьме* видит сны. |..." (*29*); "...Разрушь мою *тюрьму, разбей мои оковы*, — | И пусть окончится тысячелетний *плен*. |...| *Разомкни бесцельный этот круг*. |..." (*43*); "...И нет нам бегства из *тюрьмы!* |..." (*292*); "...Захлопнулась глухо-немая *дверь*, |..." (*299*); "В *темнице* моей есть оконце, | Железный на нем переплет. |..." (*299*); "...Весь *мир — тюрьма* одна, | Где в *келье одиночной* | *Душа заключена*. |..." (*302*); "Пред этим мраком безысходным | Что мрак *тюрьмы*, что сумрак гробовой? |...| Блаженны узники в темницах! | Блаженны мертвые в гробах!" (*93—94*); "...И бужу своей *цепью* безмолвье *тюрьмы*... | О, Забвенья! Хаоса! Ничтожества! Тьмы!..." (*I, 230*); "Предвиденье лежит в душе моей, | *Заковано* бессильем, как в темнице. | Подобен я оцепеневшей птице | Под взорами чарующей змеи. |..." (*I, 243*); "Я *скованный* лежал под пепельным покровом | Бессонной полночи. |..." (*I, 244*); "Грозна пред плахой, за стеной *тюрьмы*, | Мечтательна под тенью и в надгробных; |...| Но ужас смерти, близкой, неотлучной |..." (*325*). Ср. также у Брюсова: "...Стонешь и бьешься в усилии | Грез разорвать *вереницы*, |..." (*Брюсов III, 216*); "...Тихо проходим ступени | Всех заблуждений | К двери *тюрьмы*, |..." (*III, 220*); "...Недвижимый свод неподвижной *тюрьмы*, |..." (*III, 223*); "...Это — в *склепе* | Чей-то лепет. |..." (*III, 242*).

Ср. у Сологуба: "Кто на воле? Кто в *плену* |...| Кто чужую волю славит, | Цепь куя *звено к звену.* |..." (*Сологуб, 309—310;* о мотиве мира как *зверинца* у Сологуба см. *Иванов-Разумник 1911, 10*): "Мы лежим на холодном и грязном полу, | Присужденные к вечной *тюрьме.* |...| Ничего, ничего в этой тьме! |..." (*Бальмонт БП, 171*); "...Тот должен сам узнать весь ужас *заключенья,* | Понять, что вот — кругом — *тюрьма.* |..." (*БП, 341*); "И демоны вас бросили на скалы, | И ввергли вас в высокую *тюрьму,* |..." (*III, 214*); "И как *узник,* полюбивший долголетний мрак *тюрьмы* | Я от солнца удаляюсь возвращаясь в царство тьмы." (*БП, 108*); "Он каждый день приходит к нам в *тюрьму,* |...| Ликует Солнце, предвкушая тьму. |..." (*III, 211*); "...Нет, *уйти нельзя* мне от бесцветных стен. |..." (*IV, 98*); "...Я угрюмый заложник, я тоскующий *пленный,* | Я стою у последней черты. |..." (*IV, 101*); "...Пахнет гнилью, и плесень растет по краям, |...| Там, где пропасть чернеется мглистая, | Как в суровых объятьях угрюмой *тюрьмы,* | Робко бьется струя серебристая |..." (*IV, 119*); "...Я во всем был похож на других, | Был в *цепях заблуждений* людских. |..." (*БП, 120*); "Я знаю ненавить к звериному, к страстям | Слепой *замкнутости,* к судьбе неправосудной | И к этим тлеющим кладбищенским костям, |..." (*БП, 178*); "...В безмолвную *замкнулась* невозможность | Блаженство потеряв. |..." (*IV, 62*); "...Мы не можем выйти, мы не смеем жить; |...| С человеком долго мы вели войну, — | Человек ли *скован,* мы ль в его *плену?* |..." (*Сологуб, V, 74*); "Стальная *решетка.* | Здесь — пыль и каменья, | Там — сад и пруды, |..." (*I, 215*); "...Подожду до ночи лунной, | И тебя, уж не живую, | У *решетки* той чугунной | Подыму и поцелую." (*V, 121*); "...Прутья *решетки* стальной | над кремнистой дорогою блещут. |..." (*IX, 90*); "Ты — царь, *Решеткой* золотою |...| И за *решеткой* золотою | Взрастил расцветы алых роз. |..." (*IX, 176*).

Сводя задним числом счеты с декадентством, Гиппиус (*Гиппиус ЛД, 13*), с одной стороны, называет "искусство для искусства" Уроборосом, то есть "змеей, кусающей свой хвост", а с другой стороны — "склепом без двери", объединяя тем самым центральные диаволические мотивы.

Poeta vates (поэт-пророк) — это освободитель, который взломает двери "земной темницы" (*Белый, "Театр и современная драма", А, 21*); стирая грань между миром и человеком, жизнетворчество переворачивает классическую формулу "мир — тюрьма", превращая ее в формулу "тюрьма — мир", что означает экспансию внутреннего, воображаемого мира человека (диаволически воспринимающего внешний мир как собственную проекцию) на весь мир: "Стены разлетятся. *Тюрьма станет миром*" (О связи мотива "жизнь, как тюрьма" с кносским лабиринтом Дедала ср. *F. Ph. Ingold 1987, 285*)

Как и обсуждавшийся выше дуализм, рассматриваемый здесь мотив "мир (или тело) как тюрьма" характерен для гностицизма (*H. Jonas 1934, 98*): "Идея абсолютной внеположности мира [то есть потусторонности пра-единого, неизреченного Бога, внеположного Космосу] сводит сам мир к замкнутой, строго очерченной системе". "Этот" мир находится по отношению к "тому" миру (к "миру иному", по Мережковскому) в непримиримом противостоянии. Человек заключен в "темнице мира" (равно как и в собственном теле) (*там же, 100*): *κοσμος — σκότος, σωμα — σῆμα,* тело и душа должны быть отброшены, чтобы "искра света", "пневма" могла возвратиться в пра-единое. Соответствующее гностическое учение о спасении в раннем символизме, разумеется, отсутствует.

3. Связь символики "паука" с Достоевским непосредственно зафиксирована в дневниках Брюсова (*Брюсов, Дневники, 127*): "Мережковский защищал мнение, что муки ада будут телесные, будут котлы с кипящей смолой и комнаты с *пауками...*" (Об этом ср. также *Н. 1970, 72* и *О. 1972, 83* — о мотиве "паука" у Гиппиус и его связи с Достоевским). Рисунок М. В. Добужинского с названием "Дьявол" (см. "Золотое руно", № 1, 1907, воспр. в: *Брюсов ЛН 85, 1976, 687*) изображает черта, как гигаиского паука, который надзирает за заключенными, ходящими по кругу (*sic!*) в огромном тюремном дворе.

Связь между символикой *тюрьмы* и символикой *паука* особенно наглядна в следующих примерах: "...И вот, ее *паутины* | Распутать я не умею. |...| Себя я чувствую в *склепе* |..." (*Брюсов, ЛН 85, 40*); "Как *паук* в себе рождает *паутину*, | И, тяжелый, создает воздушность нитей, — | Как *художник* создает свою картину, | Закрепляя мимолетное событий, — | Так из Вечного исходит мировое — | Многосложность и единство бытия. | Мир один, но в этом мире вечно *двое*: | Он, Недвижный, Он, Нежаждущий — и я. " (*Бальмонт, II, 152*); "Пряди волос золотистые | Нежнее, чем *нить паутины* в сияньи вечерней Луны. |..." (*I, 15*); "Если вечер настанет и длинные, длинные | *Паутинки*, летая, блистают по воздуху |...| И ребенком следил, как проносятся длинные | *Паутинки* воздушные, тени Чудесного. " (*I, 193*); "Смеюсь над детски-женским словом — гадко, | Во мне живет злорадство *паука*, | В моих глазах — жестокая загадка. |..." (*"Художник", III, 186*); "О, мудрость мирозданья глубока, | Прекрасен вид лучистой *паутины*, | И даже *муха* в ней светло-звонка. |..." (*III, 187*); "И, дрогнув на воздушной тонкой *нити*, | Спускаться стало — тело *паука*. |..." (*III, 191*); "А между тем с высот, из бледной дали, | Спускается чудовищный *паук*, | И взгляд его — как холод мертвой стали. |...| И вдруг, — как шулер, карты передернув, | Сразит врага — *паук*, скользнувши вниз, | Внезапно превратился в тяжкий жернов. |...| Росли и рвались вновь *узлы и сети*. |..." (*III, 191*); "У окон бьются *нити паутины*. |..." (*III, 208*); "*...Пауки сплетают нити* | С *пауком* и вы плетите | *Паутинки* в блеске дня. | Замирайте в нежной дреме, | Мне же — *каторжником* быть |..." (*IV, 93*); Ср. также: "...И душа в чужое тело | Пролилась — и умерла. |...| Там — веселье с кровью слито, | *Тело в тело вплетено...*" (*Гиппиус II, 93—94*); "Люблю блуждать я над трясиною | Дрожащим огоньком, | Люблю за липкой *паутиною* | Таиться *пауком*, |..." (*Сологуб IX, 53*); "Злой, золотой, безнощадно ликующий Змей | В красном притине шипит в *паутине* лучей. |..." (*V, 97*); "...Неуклюжая туча ползет, как *паук*, | И ползет — и плетет *паутину* теней!... | Ах, напрасно поверил я в день золотой..." (*Надсон, 200*). — Весьма продуктивным вариантом образа *цепей* и *нитей* оказывается паучья сеть, опутывающая человека: "...Что бегут *пауки*, что, шипя, | На болоте проснулась змея [в связи с контаминацией паутины и Уробороса ср. мифопоэтическую модель космогонии в СІІ]" (*Минский, 9*): "...А в сердце *сеть плетет-плетет* усталости *паук*. |..." (*55*).

Сюда же следует отнести и мотив *мухи*, который связан с дионисийской сферой (см. ниже мотив *болота*), и будет впоследствии играть важную роль в футуристическом архаизме Хлебникова (ср. *A. Hansen-Löve 1985, 56; 1987, 128*). Связь образа *мухи* со смертью очевидна в следующих примерах: "...Смерть я ждал тебя года, |...| Отвратительно-знакомые | Щекотания у рта. | Это *мухи*! Насекомые! Я их пища, их мечта! |..." (*Бальмонт III, 147—148*); "Одно — в моих зрачках, одно — в *замкнутом* слухе; | Как бы изваянный, мой *дух* навек затих. | Ни громкий крик слона, ни блеск жужжащей *мухи* | Не возмутит недвижных черт моих. |..."

(*"Индийский мудрец", БП, 198*); "Луг — *болото* — поле — поле, | Над речонкой ивы. |...| Все здесь нежит глаз и ухо | Ласкою веселой. | Прожужжала где-то *муха*, | Шмель гудит тяжелый. |..." (*II, 111*). Ср. также: "*Мухи*, как черные мысли, весь день не дают мне покою: | Жалят, жужжат и кружатся над бедной моей головою!..." (*Апухтин, 148*).

Архетипический символ "мира-паука" занимает видное место в мифопоэтической космогонии СII. Белый (*Белый, "Символизм, как миропонимание", А, 231*) представляет мир, как "пеструю паутину", которую разрывает Заратустра — или Человек-символ. Обманчивая вуаль феноменального мира ("паутинная ткань понятий", "мировая паутина") разрывается усилием теургического символиста, и таким образом творение освобождается из своей "тюрьмы" (ср. *Белый, "Окно в будущее", А, 138 и сл.*; *там же, 141*: "*паутинная* ткань александрийского эклектизма"). Как явствует из этих примеров, диаволизм (СI="александрийство") с точки зрения СII вообще идентифицируется с символикой "паутины".

На переходе от мифопоэтического к гротескно-карнавальному символизму (СII-СIII) диаволический мотив "паука" вновь становится популярным, см., например, *Блок, "Безвременье", V, 67*: "Все окуталось смрадной *паутиной;* и тогда стало ясно, как из добрых и чистых нравов русской семьи выросла необъятная серая *паучиха скуки.* |...| и голоса человеческие как будто запутались в *паутине.*"

Связь с упомянутой выше "адской" фантазией Достоевского здесь также очевидна (о *мухе* и *паутине* см. также: *Блок, "О театре", V, 259*)

О. А. Терновская 1979, 73—79 рассматривает этот мотив в славянском фольклоре и указывает на стихотворение Волошина "О пращур Лун и Солнц, — вселенная Сатурна! |...". О космогонической роли "паука" см. *В. Н. Топоров 1983а, 244—245*.

4. Идеалистическое представление о мире, как о "призраке", созданном нашим воображением, соотносится в раннем символизме с рассматриваемой здесь метафорой "тюрьмы". В этой связи особенно отчетлива оглядка на философию Шопенгауэра у Фофанова (например, у обоих встречается мотив "окна": "...Символ — это окно в тюрьме, через которое заключенные видят мир..." — цит. по *J. Baer, 1980, 175*).

Навязчивый для СI мотив внутреннего мира — тюремной камеры без окон, можно связать с интересом Брюсова к монадологии Лейбница (*С. Кульюс 1983а, 55 и сл., 62* : "тезис о закрытых окнах" служит для Брюсова доказательством того, что Лейбниц полностью отрицал возможность свободной коммуникации между душами-монадами). Типичные для СI мотивы "бесстрастия" и "отчужденности" индивидуума в земной реальности также связаны с интересом декадентов к философии Спинозы и Лейбница (*С. Кульюс 1983а, 55*). Брюсов тогда полагал, что индивидуум, как высшая монада, может стать Богом (*там же, 57*). Если в эстетизме господствовало представление о полной акоммуникативности монад-индивидуумов, то в панэстетизме (СI/2) 1890-х гг. (прежде всего у Брюсова) на первый план выдвигается убежденность в том, что понимания между монадами ("открытия окон") все же можно добиться (ср. *С. Кульюс 1983а, 59*). Специфическому для эстетизма понятию замкнутой в себе монады индивидуума в панэстетизме противопоставляется идея противоречивой, "плюралистической", меняющейся личности, полное выражение которой и составляет задачу художника: "В поэзии [...] на первом месте сама *личность* художника! Она и есть сущ-

ность — все остальное форма! и сюжет, и 'идеал' — все это только форма! Всякое искусство есть лирика, всякое наслаждение искусством есть *общение с душою* художника..." (*Брюсов — Перцов 1927, 13*, ср. *J. Grossmann, 1985, 151*).

В поисках философской, метафизической базы для символизма, молодой Брюсов обратился прежде всего к спинозовскому детерминизму (*С. Кульюс, 1983, 113*), который и стал определяющим для программы эстетизма, тогда как в панэстетистской программе CI доминирует пантеизм Лейбница и его идея об абсолютной "свободе воли". Для Брюсова единственной реальностью была "самопроизвольность сознающего субъекта" (*там же, 115—116*). Интересна в этой связи дискуссия 90-х годов о различии между философией и метафизикой: первая исследует окончательные и необходимые универсальные законы, а вторая ориентирована на субъективное, индивидуальное самовыражение художника: "Метафизик же, как художник, пересказывает свою душу [...] Философ говорит: вот как должно мыслить вселенную, а метафизик: вот как ее представляю я" (Брюсов, заметки "Об искусстве", цит. по: *С. Кульюс 1983b, 119*). Сущностью автономного философско-поэтического творчества для Брюсова является субъективизм (так у Лейбница, Шопенгауэра, Ницше и т. д., *там же, 127*), тогда как "чистая" философия остается ориентированной на объективизм (Спиноза и Кант). Тем самым устанавливается связь раннесимволистской концепции "лирики" с концепциями "метафизики" и "критики" (например, в смысле первичности критики по сравнению с оригинальным произведением).

В целом можно говорить об эстетизации гносеологии (прежде всего у Брюсова), при этом (см. *С. Кульюс 1983b, 192*) крайне субъективистская интерпретация идеалистической концепции "мир, как представление" связана скорее с Кантом, чем с Шопенгауэром. (О влиянии Шопенгауэра вообще см. *Hofstatter 1965, 80;* о значении Шопенгауэра для раннего символизма см. также: *Эллис, 1910, 8, 43, 460*). Для Брюсова философская гносеология дополняется сверхрациональными "выходами" психического субъекта за пределы самосознания (здесь заметно влияние популярной "Философии мистики" Дю Преля — *там же, 120*). Художественно-эстетическая гносеология "синтезирует" рациональные и иррациональные, мистические, подсознательные способы познания (ср. об этом в статье Брюсова "Ключи тайн". О значении Лейбница для русского модернизма ср. также *Н. Апостолов, 1908, 26 и 37* — о статье Макса Нордау "об эготизме", связанной с идеями Ибсена и Ницше).

Все мы, по выражению Фета, "замкнуты безнадежно в этой голубой тюрьме": и все же из этой тюрьмы можно бежать. Существуют ведь "мгновенья экстаза, сверхчувственной интуиции", которые Брюсов уподобляет "темным, тайным чувствованиям" подсознания (*Брюсов, "Ключи тайн", VI, 92*). — "История нового искусства есть прежде всего история его *освобождения.* " Ныне искусство, наконец, стало свободно и может посвятить себя своей истинной цели — познанию мира, познанию, осуществляемому не в форме логических суждений или фиксации причинно-следственных связей. Только искусство, — а не наука или социально-освободительные движения, — располагает той "динамикой", которая способна распахнуть двери "голубой тюрьмы" (*Брюсов VI, 93*).

Мережковский характеризует Лермонтова (*Мережковский X, 307*) как поэта "бесконечной замкнутости, отчужденности от людей", который постоянно борется с окружением и потому воплощает демонически-диаволическую противоположность *poeta vates*. Лермонтов первым в русской литературе остро поста-

вил проблему "пошлости" и "зла" (*там же, 312*). В раннем творчестве Мережковского часто встречается мотив "рабства": "...Я люблю *безумную свободу*! |..." (*Мережковский [1894] 1972, 169*); "...*Цепи рабства и любви*, — |...| Рассекут единым взмахом, | Парка, ножницы твои!" (*[1892] 1972, 165*).

По Блоку (*Блок, V, 133*) диаволический "лирик" это — "пленник", "раб" своего собственного воображаемого мира, он замкнут "в стенах мира — «голубой тюрьмы»" (эта формула внутреннего мира поэта как "голубой тюрьмы" восходит к цитированному выше стихотворению Фета "Памяти Н. Я. Данилевского" и весьма популярна у символистов). В цитируемой статье (1907 г.) Блок подчеркивает диаволичиость существования поэта ("Лирика есть *я*, макрокосм, и весь мир поэта лирического лежит в *его* способе восприятия", *там же, 133—134*), соединяя ее с мифопоэтическими чертами в образе лирика СIII: поэт одновременно и "раб" (в своей "замкнутости") и "свободный" (в своей "пышности"), и "паразит" (СI) и "вдохновитель" (СII) — О символике замкнутости у Бальмонта, ср. *Анненский, "Бальмонт-лирик", КО, 212* ("замкнутость, одиночество дома-души").

Диаволический художник является "рабом" в двух аспектах — как пленник мира своих собственных представлений (мира, в котором он при этом "владыка и создатель") и как холоп, находящийся в садомазохистской зависимости от возлюбленной (ср. ниже о мотивах "страсти"—"бесстрастия"): "Есть правда горькая в *пророчестве*: | Ты должен вечным быть *рабом*. | Свобода только в *одиночестве*. | Какое *рабство* — быть вдвоем! |..." (*Сологуб V, 83*); "...Знаю я, что мне томиться снова | В *рабстве* тягостных сомнений, |..." (*V, 144*); "Я ли постигну, порочный, | *Раб* вожделенья больного и злого, | Радость в наивном твоем полусне? |..." (*I, 67*); "...Избранники Судьбы, | В мечтаниях — свободные, | В скитаниях — *рабы*. |..." (*Бальмонт I, 231*); "...Когда душа в *цепях*, в душе кричит тоска, | И сердцу хочется к безбрежному приволью. | Чтоб разбудить *раба* |..." (*IV, 85*); "Я только вас люблю, о бедные уроды, | Слепорожденные, хромые, горбуны, | Убогие *рабы*, не знавшие свободы, |..." (*БП, 173*). Ср. те же мотивы уже у Надсона: "...И все-таки ты будешь на земле | Бессильным, трепетным *рабом*!..." (*Надсон, 280*); "Я вас любил всей силой первой страсти. |...| Как верный *раб*..." (*60*).

5. О "круге" как метафоре "тюрьмы земного существования" у Бальмонта см. *Н. 1970, 132*. Подробно о символике круга в поэзии Гиппиус см. *О., 1972, 289*: *Круг* рассматривается как символ "вечного возвращения", как "зеркальный" символ и как символ диаволической "заключенности". Исходным моментом для раскрытия символики циркулярности является, по *О. 1972*, средневековое герметическое представление о Боге и вечности как о центре и периферии круга одновременно, о "центральности" и "периферийности" как об одном целом (*там же*).

Диаволическим вариантом этой абстрактной мистической модели является представление циркулярности в виде двух полукружий, одно из которых символизирует конкретное, плотское, а другое — абстрактное, духовное начало (см. Гиппиус "Творчество в честь смерти. «Альма» — трагедия Минского", в: "Мир искусства", № 17—18, 1900, с. 89). не останавливается специально на том обстоятельстве, что полукружия представляют собой как бы две стороны лунного диска. Это, тем не менее, основополагающий момент в диаволическом представлении круга как удвоения (отражения) его половинок (серповидных фигур).

Мистический архетип круга (или юнговской "мандалы") у Гиппиус также диаволизирован — так же, как и мистическая концепция *coniunctio* (слияния). Космический принцип вечного возвращения у Гиппиус приобретает диаволические черты неизбежности и необратимости (вечный повтор как "стояние на месте", как остановка, ср. стихотворение "Часы стоят"). О мотиве *кольца* в связи с символикой *замкнутости* ср. *1972, 43 и сл.*

Из всех русских символистов Сологуб наиболее последовательно придерживался положения о *неизменности* и *повторяемости* бытия (*Н. Пустыгина 1983, 116*). Эта диаволическая по своей сути концепция "пустого повторения" трансформируется в СIII в концепцию "повторения пустого", то есть в тему "пошлости" и "повседневности". По А. Долинину (*А. Долинин, 1913, 55*), любое движение у Сологуба вырождается в "замкнутый в себе круг"; все концентрируется в "я", чья воля направлена лишь на самореализацию ("центростремительная воля"). Об этом ср. также: *Горнфельд 1914*: "...И его поэзия есть система: *цикл*, план, *круг*. Это *круг*, потому что начало здесь сходится с концом и потому, что все переживания [...] тяготеют к центру [...] И центр этот — единое, всемогущее, всесоздавшее, все вмещающее Я поэта..." (цит. по *Венгеров 1914—16, II, 18*, ср. *В. Чернов 1913, 72*, а также *А. Чеботаревская 1911, 90* — о "вечном возвращении" у Ницше и Сологуба).

6. "Одиночество" художника (как в CI, так и в романтизме), с одной стороны, считается выражением негативно оцениваемой "изоляции" "уединенного" в толпе, а с другой стороны, — следствием его "гениальности" (так в романтизме; ср. стихотворение Пушкина "Поэт и толпа"; подробнее см. *В. Zelinsky 1975, 175*) или "элитарности" (в диаволике). "Я" столь же "чуждо" внешнему миру, как внешний мир чужд для "Я". Этот тип идеально воплощен в "Демоне" Лермонтова: "...проклял Демон побежденный | Мечты безумные свои, | И вновь остался он, надменный, | *Один*, как прежде, во вселенной | Без упованья и любви!..." (*Лермонтов, "Демон", ст. 1047 — 1051*). Для декадентов, особенно для "денди" (*Р. 1958, 68*), "другие" — это всегда лишь аморфная *толпа* (именно таково воззрение Сологуба, см. *В. Lauer 1986, 33*). Напротив, в СII эта *massa confusa* мифологизирована и возвеличена, как *"народ"*. Намеки на это видны уже в предсимволизме: "Не презирай *толпы*: пускай она порою | Пуста и низменна, бездушна и слепа, |...| А *божество-толпа, титан-толпа!...*" (*С. Надсон, 1881, 148*).

Мотив "чуждости" в гностицизме распространяется на существование вообще, на любую форму пребывания в этом мире (*Н. Jonas 1934, 96*). Верно и обратное: Мессия, Сын Божий, на земле оказывается "чужим". Таким образом, посюстороннее чуждо потустороннему, и наоборот. "Чуждое — это то, что возникает где-то в другом месте, не здесь. Здесь же оно оказывается в месте для него чуждом, непривычном, угрожающем; здесь ему уготована судьба чужестранца" (*там же, 96*; о "чуждости чужого" см. *М. Frank 1984, 138*). Ранний Мережковский и здесь ближе всех подходит к гностической модели, когда переносит акоммуникативность из сферы внешних связей во внутрипсихическую область, где сознание не может достигнуть "дна" своей собственной души: "Поверь мне, люди не поймут | Твоей души до дна! ... | Как полон влагою сосуд, — | Она тоской полна. |...| Но вечно дремлет в тишине, | Вдали от всех друзей, | Что там, на дне, на самом дне | Больной души твоей. | *Чужое сердце — мир чужой*, | И *нет к нему пути!* | В него и любящей душой | Не можем мы войти. |...| В своей *тюрьме* — в

себе самом — | Ты, бедный человек, | В любви, и в дружбе, и во всем | *Один, один* навек!..." (*Мережковский, "Одиночество", [1890] 1972, 161*). Мотив одиночества диаволизируется в женской ипостаси Танатоса — в "темном ангеле одиночества": "О *темный ангел одиночества*, | Ты веешь вновь | И шепчешь вновь свои пророчества: | «Не верь в любовь. |...| Я — ангел детства, друг единственный, | Всегда с тобой. » |...| О страшный *ангел одиночества*, | Последний друг, | Полны могильной безмятежностью | Твои шаги, | Кого люблю с бессмертной нежностью, | И те — враги!" (*Мережковский [1895] 1972, 170*).

Если в сентиментализме (и в русском в том числе) *уединение* является высокопозитивной ценностью (будучи связываемо с индивидуацией и рефлексией), то в (русском) романтизме, прежде всего у Лермонтова, *одиночество* — это негативное состояние отчуждения и Богооставленности (*B. Zelinsky 1975, 110*). В качестве перехода от неоромантизма к диаволике ср. *Фофанов, "Мир поэта" 71—72;* "...Грустно свечка горит | *Одинокая*; |..." (*118*); "Я — художник мгновений, |...| Я *один* в целом божьем созданьи! |..." (*Случевский, 43*); "В глухом безвременьи печали | И в *одиночестве* немом | Не мы одни свой век кончали, |..." (*97*); "...И ты *в себе самом* — владыка из владык, | Родник таинственный — *ты сам себе природа*, | И *мир души* твоей, как *божий мир*, велик, |..." (*216*); "Снова *один я*... Опять без значенья | День убегает за днем, | Сердце испуганно ждет запустенья, | Словно покинутый дом..." (*Апухтин, 176;* об *отчужденности* у Апухтина см. статью П. Перцова в: *Философские течения, 349*).

Эта романтическая тенденция преобразуется Случевским в сентиментальную идеализацию уединения в его "Песнях из уголка" (М., 1902): "...Но есть неведомые страны, | Где — в *единении святом* — | Цветут, как на Валгалле, раны | Борцов почивших вечным сном. |..." (*209*); "...Что светом внутренним, глубоким | Могу *я сам себе* светить |..." (*209—210*). — У Коневского и Минского изоляция окончательна и непреодолима: "Нет, *один я* — ... | Выйди, мой воплощенный *двойник!* |...| А *один* — я в пространстве пустом. " (*Коневской, 65—66*); "*Я один на земле*, *я один*... |...| *Я один* без конца и без брани. " (*68*); "...Я — *один* меж людской толкотни. |..." (*79*); "...Тогда казалось мне: *один* я в целом мире |..." (*Минский, 131*); "...В наше сердце попал, в нашем сердце расцвел | *Одиночества* цвет ядовитый. " (*195*); "...Лишь о *толпе* молюсь, лишь за нее скорблю. | *Один*... Но без нее я — труженик бесплодный. " (*I, 198*); "Под солнцем, где *не связан я ни с чем*, | Не знаю ни отчизны, ни чужбины. |..." (*361*); "Я был *один*. — На гладь снегов, немея, | Спускалась ночь. |..." (*272*); "*Один*, как среди вод скала! |..." (*289*); "С *одинокой* вершины своей | Я зову в тишине |..." (*351*).

Ср. следующие примеры у Брюсова (об этом мотиве см. *D. 1968, 410*): "...Я жил *одиноко*, любимец фантазии. |...| От людей я *сторонился*. | Но ушел караван, я остался *один* | Посреди незаметных руин. | И так *чуждо*, и так странно |..." (*Брюсов III, 232—233*); "Затерявшись в *толпе*, я люблю | Мечтать и словам отдаваться |...| Над миром далеким смеяться. |..." (*III, 241*); "Я снова *одинок*, как десять лет назад. |..." (*III, 269*); "...О, как вольно дышать в *беспредельной пустыне*, | Повторять неземное, великое слово: *один*! |..." (*III, 274*). Если Брюсов оправдывает *одиночество*, как диаволическую жизненную позицию, то у Добролюбова оно имеет исключительно негативные, деструктивные черты: "*Одиноко* мне... Я стар... я изнемог..." (*Добролюбов, I, 47*); "...Люди! Откройте мне ваши неприветные черные двери..." (*I, 49*); "В *одинокой* горнице | Я склоняюсь в молении..." (*I, 75*); "...Снова *одиноко*, | Снова жаль..." (*II, 23*). Об изоляции и *оди-*

ночестве в раннем символизме и, в особенности, о солипсизме Сологуба см. *Иванов-Разумник 1910, 26, 599* (прежде всего о цикле стихов "Единая воля" в кн. "Пламенный круг", *там же, 82*). Амбивалентное сочетание крайнего (анархического, асоциального) солипсизма и "сотериологической этики братства" (*H. Jonas 1934, 171*) столь же характерно для гностического, как и для символистского представления о человеке: "С солипсизмом, который является следствием одиночества чистого, самораскрывающегося «я» в чуждом для него мире, и требует от изолированного «я» отказа от этого мира, соседствует, не вытесняя его, сотериологическая этика братства, бесконечно далекая, впрочем, от всецело земной общественной этики античности".

7. Символы "нить" и "ткань", детально разработанные в диаволическом и мифопоэтическом символизме, связаны, с одной стороны, с космогоническим мифом "мирового полотна" (аналогичного "нитям жизни", которые плетут властители судеб, персонифицированные в образе Ананке), а с другой стороны, с диаволической символикой опутывающей человека "паутины", или пленяющего его "лабиринта". (ср.: *G. R. Hocke 1987, 93, 128, 504; F. Ph. Ingold 1987, 285*). Если диаволический "демиург" — это паук, то его подобие — диаволический художник — становится художником-пауком. ср. : *Бальмонт, "Как паук", ПСС, II, 144*: "Бог — паук — художник" (ср. также: *H. 1970, 32, 34* — о "сатанинской сущности паука" у Достоевского).

Бальмонт в статье "Мексиканская символика" ("Весы", № 10, 1908, 49) называет *паука* центральным символом мировой силы, вечно прядущей нити жизни. В связи с этим Бальмонт указывает на пристрастие Спинозы к символике *паука*. Символику "паука-художника" в чисто диаволическом аспекте см. также в: *Бальмонт, "Художник", III, 185*. О "мистическом пауке" см. также *Эллис 1910, 111*. *G. R. Hocke 1987, 127* видит в нити Ариадны "символ европейской гетеродоксии", для которой слова и имена суть "узелки космической ткани" (так, например, у Гермеса Трисмегиста).

Прекрасным примером трансформации классического мотива "нить жизни" служат "Парки" Мережковского: "Будь что будет — все равно. | *Парки* дряхлые, прядите | Жизни спутанные *нити*, | Ты шуми, веретено. | Все наскучило давно | Трем богиням, вещим пряхам: |...| *Нити* вечные судьбы | Тянут парки из кудели, | Без начала и без цели. |...| Мы же лгать обречены: | Роковым *узлом* от века | В слабом сердце человека | Правда с ложью *сплетены*. | Лишь уста открою — лгу, | Я *рассечь* узлов не смею, | А распутать не умею, |...| Лгу, чтоб верить, чтобы жить, | И во лжи моей тоскую. |...| Жизни *спутанную нить*, | *Цепи* рабства и любви, — | Рассекут единым взмахом, | Парка, ножницы твои!" (*Мережковский, "Парки", [1972], 165*).

О мотиве "нить Ариадны" (и связанных с ним мотивах "узелков", "узоров", "тканей") в символизме и прежде всего у Бальмонта ср.: *H. 1970, 31*.

Мотив "нити" в английском символизме, прежде всего в стихотворении Рафаловича "The Thread and the Path" (проиллюстрированном Бердслеем) исследовался в: *G. Mattenklott 1970, 132*.

Никто иной, как сам поэт-диаволист должен плести мировые нити своей судьбы — таково требование Заратустры Ницше: "О небо надо мной ... И вот твоя чистота, она в том, что не существует вечного паука-разума и — его паутины" (*Nitzsche II, 414—416*, ср. также *Бальмонт, "Нить Ариадны", ПСС, I, 7*): "Мы

только *сплетаемся в пляске* на миг | Мы *кружимся*, не чувствуя за окнами луны |...” (*Бальмонт БП, 297*); “*Сплетаются* звезды — и искрятся днем |...” (*БП, 110*); “И взоры жадные *слились* |...| И *нитью* зыбкою *сплелись*, |...” (*БП, 104*); “Да легкие хлопья летают |...| И белые *ткани сплетают*, | Созидают для смерти приют. |...” (*БП, 117*); “Меж прошлым и будущим *нить* | Я *тку* неустанной, проворной рукою: |...” (*“Нить Ариадны”, БП, 80*); “О, верю! Мы повсюду бросим *сети* | Средь мировых неистощимых вод. |...” (*БП, 194*); “Я коснулся душ чужих | Точно *струн*, но струн моих. |...| Попадитесь в *сеть* мою, | Я пою, пою, пою.” (*II, 87—88*). “Тонкая, но властно, вытянулась *нить*, | Бледного кого-то должен я щадить. |...” (*IV, 98*); “Я *узел* должен видеть весь. | Но *как распутать нить*? |...” (*БП, 170*); “Мне нравится, что в мире есть страданья, | Я их *сплетаю* в *сказочный узор*, |...” (*“Художник”, III, 186*); “Весь дикий пляс под музыку времен, | Все радости — лишь *ткани* и узоры, | Чтоб скрыть один непреходящий сон. |...” (*III, 188*) ср. также цикл стихов Бальмонта “Цветные ткани” в сборнике “Только любовь”, *Бальмонт IV, 5 и сл.:* “О души бледные, внемлите, | Я стройный гимн пою Луне, | Со мной душой своей *сплетите* | Непогасающие *нити*, |...” (*БП, 212*); “...Как эльф, качаюсь в *сетке* из лучей, |...” (*БП, 80*); “...Осени саван *сплетают* и траурной *тканью* ложатся, |...” (*БП, 306*); “Все то, что существует во вселенной, — | Окутано в воздушную одежду, |...| Тогда, поняв, что слитна эта *ткань*, | Ни на кого не взглянет он с презреньем.” (*II, 153*); “Вправо — духи, влево — тени, | Все *сплетается* в одно. | Ты восходишь на ступени, | Ты нисходишь, — все равно. | Только знай, что влево больно, | Влево — больно, вправо — нет. | Сердце бьется своевольно, | А в уме холодный свет. |...” (*“Маятник”, III, 159*); “...*Сплетались* члены сказочных теней. |...” (*III, 204*); “И будут расти ото дна до поверхности влаги | Узоры упрямо и тесно *сплетенных* ветвей, |...” (*БП, 183*); “...Чуть прикрыта *тканью* тонкою, | Без платка и босиком, |...| Ты проходишь под окном. |...” (*Сологуб V, 213*); “Там тишина с мечтой *сплеталась* | В кругу безветренных берез, |...” (*I, 134*).

Блок (*Блок V, 38*), следуя классическим образцам, также ассоциирует диаволическую силу “хаоса природы” с “пряжей” девы-судьбы; ср. также *Блок ПП, 103*: “Ничего не вижу, перед глазами протянута *цепь*, вся в *узлах*. [...] И такой же *цепью* был застлан горизонт”.

Понятие *сплетения* — как диаволической спутанности души и тела “в темном единении” (*unio naturalis*) соответствует диаволической иллюзорной связи, противопоставляемой символистскому *слиянию* (ср. *C. G. Jung 14/2, 260*). Это *сплетение* является не соединением, но “сковыванием”, болезненной фиксацией психики (неврозом). Связь между внутренней *противоречивостью* диаволического мира и *сплетением* диаволиста с его судьбой продемонстрирована Брюсовым в одном из самых ярких программных стихотворений раннего периода: “Мой дух не изнемог во мгле *противоречий*, [...] И странно полюбил я мглу *противоречий* | И жадно стал искать *сплетений* роковых. |...” (*Брюсов I, 142*).

8. Не менее определенно высказывает то же требование и Бальмонт, о чем свидетельствуют следующие цитаты: “...*Люби себя* — бездонно, ненасытно, | Пусть будет символ твой — огонь и дым. |...” (*III, 219*); “Я не был никогда такой, как все. | Я в самом детстве был уже бродяга, |...| Все в этом мире тускло и мертво, | Но ярко *себялюбье* без зазренья: | *Не видеть за собою — никого*! | Я силен жестким холодом презренья, | В пылу страстей я правлю их игрой |...| Не

для меня законы, раз я гений. |...” (*“Художник”, II, 185—186*); ср. также: “...И *себя я* искренно, хоть первый миг, *любил*. |...” (*Добролюбов II, 195*); “...Вечно будет ужасно, что *кроме* меня существуют другие, и подобные мне, и многие из них не знают меня!...” (*Добролюбов, “Образы”, II, 197*); “...И не *я* ли все объемлю, — | Небо, пламя, воду, землю, | *Созидающей душой*? |...| Все свершаю только *я*, | Воздвигаю все стихии, |...| В самовольстве бытия. ” (*Сологуб V, 190*); “...Плоть и в свете неподвижна и темна, | Над огнями бездыханна, холодна. | В темном мире неживого бытия | Жизнь живая, солнце мира — *только Я*. ” (*Сологуб V, 179*); “*Быть с людьми* — какое *бремя!* | О зачем же надо с ними жить! | Отчего нельзя все время | Чары деять, тихо ворожить, | Погружаться в созерцанье |...| Быть, как ясное молчанье | Тихих звезд, мерцающих вдали. ” (*I, 127*).

9. Оба основополагающих фрейдистских мифа — о Нарциссе и об Эдипе — могут быть сопоставлены каждый со своей моделью символизма: миф о Нарциссе — с диаволикой, а миф об Эдипе — с мифопоэтикой СП. О “Нарциссе” и “Эдипе”, как психоаналитических мифологемах ср. *H. Blumenberg 1979, 104*. По *G. Mattenklott 1970, 50* тема Нарцисса является центральной для символизма в целом с его безобъектным, лишенным связи с миром опытом (*24*): “В нарциссическом отношении к внешнему миру лишь репродуцируется принцип, заложенный уже в андрогинизме. Он отрицает необходимость связи с другими...” (*там же, 57;* о Нарциссе декадентов см. также *R. Delevoy 1979, 108*; о теме Эдипа см. *там же, 22, 39, 183*).

Диаволическим символом неосуществленной (или неосуществимой) любви является Нарцисс (ср. *Бальмонт, “Нарцисс и Эхо”, III, 139*). “Безответности” Эха соответствует и безответность любви, и безответность диаволического дискурса. О “кощунственном нарциссизме” культа “я” у Гиппиус ср. *О. 1972, 42* и *R. 1960, 85*. Одно из самых ранних стихотворений Мережковского посвящено Нарциссу (*Мережковский, “Нарцисс” [1881], 1972, 139*).

Художник как “зачинщик” своего собственного мира образов и представлений, законы которого устанавливаются его же собственной “идеей”, тематизирует и реализует принцип “обожествления субъекта” (*G. P. Hocke 1987, 62 и сл.*). Именно такая аутистическая мотивация современного художника и ведет, согласно G. P. Hocke (и другим представителям маньеристической герменевтики) к “сдерживанию стремления к общению” (*там же, 238*), к возрастанию аутокоммуникативности и рефлексии. Женская ипостась Нарцисса воплощается в образе Саломеи (об этом мотиве в европейском *fin de siècle* ср. *A. 1987, 31*), которая, в свою очередь, как в романе Гюисманса “A rebours”, превращается в нарциссическое отражение самого вуайера-мужчины. Герой этого романа влюбляется в приобретенные им изображения Саломеи кисти Моро.

Розанов в своей критике декадентства имеет в виду именно это “обожествление *Я* ”, превращающее весь мир в его отражение — процесс, начавшийся в период ренессанса, и через Фауста, Вертера и Байрона приведший к “германскому философскому идеализму”: “...декадентство есть прежде всего беспросветный *эгоизм*. Мир, как предмет любви или интереса, даже как предмет негодования или презрения, — исчез из этой поэзии...[...] Перед *пустым я* проносятся чисто абстрактные видения, не цепляющиеся ни за какую реальную действительность, ничего из реального мира не несущие в себе, кроме отдельных слов, названий предметов, обрывков сцен, которые чередуются в произвольном порядке...” (*Розанов 1899, 137*). Тотализированное “я” разрушается в самом себе (*там*

же, 138), а деперсонализация доходит до того, что в поэзии декадентов почти не встречается собственных имен.

H. Blumenberg 1982, 248 видит в *Я*-философии Фихте нарциссическое "самоотчуждение".

В романтической философии искусства (прежде всего у Новалиса) нарциссический художник-демиург господствует над миром, сконструированным по принципам "магического идеализма", причем предметы этого мира — это лишь объективизированные рефлексии субъекта (*там же, 250*). Эти же принципы вновь выявляются в "магическом символизме" (CI/2), где также тотализируется принцип "зеркальности". Как и в CI, человек "магического идеализма" находится "между двумя мирами" (*там же, 251*), он колеблется между различными уровнями рефлексии своего собственного самосознания, однако, если в романтизме царит надежда на достижение "трансцендентальной самости" (Новалис), то в нигилистическом CI доминирует чистое состояние "между". Романтический панпсихизм в раннем символизме замещается панэстетизмом.

В проведенном М. Франком (*M. Frank 1984*) анализе неоструктурализма отвергается как сведение "я" к "игре сигнификантов" (то есть к своего рода "эффекту языка", к подсознательному), так и выведение "я", мыслящего самосознания из акта саморефлексии, что характерно для идеалистической философии сознания. Критика субъекта, приводящая к чрезмерному усилению сознания или, напротив, к полному отказу от его доминирования, имеет много параллелей с гипертрофией и одновременной диссоциацией "я" в раннем символизме. Частично эта аналогия связана с увлечением ранних модернистов творчеством Ницше. Особенно важно здесь ницшевское различение фиктивного "*Я*" ("художественного произведения"), которое само выстраивает призрачный образ мира, и истинного "*Я*" как "воли к власти" (ср.: *III, 540; M. Frank 1984, 264*).

Фиктивное "*Я*" — это всегда результат интерпретации, "поэзии": "Любое его представление — в качестве «я», субстанции, каузальности, автономии и т. д. — это обман, «интерпретация» перспективы" (*III, 480*). Ницшевское различение между истинным и фиктивным субъектом вновь актуализируется у Лакана и Деррида (*M. Frank 1984, 268*). Если Франк пытается герменевтически сохранить "позитивное определение субъекта, как предпосылки (Vorgangiges)", то Деррида (и неоструктурализм) расчленяет "субъект" на его языково-семиотические составляющие (*там же, 84, 255*); субъективность, в которой отказано индивидууму, возникает снова — в виде текста и дискурса. Отсюда следует, что субъект более не является "высказывающим", но сам становится "высказываемым", разлагающимся в "игре различий" (*там же, 129*). В этой связи важно различие между "самостью (Selbst)" и "я" (*Derrida 1976, 167*), или много обсуждавшееся у Лакана разграничение между *Je* и *Moi* (ср.: *H. Lang 1986, 57 и сл.*). По Лакану *Je* — это истинное "я", а *Moi* — рефлексивный, или же "нарциссический", "мнимый", "спекулятивный" субъект.

Возвращение Лаканом истинного "я", субъекта в область бессознательного как раз и должно препятствовать "непризнанию" (Verkennung) этого истинного "я". Раннемодернистскую тотализацию нарциссизма с этой точки зрения можно было бы квалифицировать как симптом описанной Лаканом фундаментальной "болезни первоначального нарциссизма", которому "указали, что его истина не «Я-идеал», но структуры интерсубъективности, что его «истинный субъект» — не то, что он о себе думает, но то, что говорит о нем язык" (*там же, 386*). Этот

регресс Эго к нарциссизму, осуществляемый с помощью перевода "структуры Другого в воображаемое отражение своего маленького «moi»", становится в позднем символизме (и прежде всего у А. Белого) центральной темой символотворчества и сюжетостроения. Если в раннем символизме (сверхсознательное) "я" [Ich] приносится в жертву "мне" [Sich], понимаемому как уходящая *ad infinitum* (в бесконечность) рефлексивность, то в СII "я" вновь обретает свою "самость" [selbst] в метаморфозе через Другого и в Другом (то есть в "Ты") — такая трансформация характерна прежде всего для "Я-Ты" философии Вяч. Иванова. В диаволизме "я" и "ты" находятся в неразрешимом противостоянии, или же "я" распадается на миллионы разных "ты" (Ср. Сологуб, "Человек человеку — дьявол" в : "Золотое руно", №1, 1907; *Иванов-Разумник 1910, 65*). В СШ драма (трагедия) превращения "я" в другого и другого в "я" оказывается в центре насквозь амбивалентного "гротескного" миропорядка. Интересным примером диаволизированного "Я — Ты" отношения в СI служит следующее место из Минского: "...В твоих цепях освобожденный, | *Я — вечно твой, а ты — ничья.*" (*Минский 1972, 132*). "Я" любящего (мужчины) приковано с одной стороны к "Ты" возлюбленной (садистскому, порабощающему, подавляющему), при том, что она не принадлежит никому (то есть абсолютно свободна в диаволическом смысле слова), или, напротив, принадлежит некоему "никто", настолько, насколько этот "никто" представляет любящее "Я".

О нарциссизме вообще и "нарциссических текстах" с семиотической и психоаналитической точки зрения см. *И. П. Смирнов 1983.*

10. "Скорпион" Бальмонта (*Бальмонт II, 32*) актуализирует соответствующий апокалипсический символ (Откр. 9, 1—12). Ср. также *Бальмонт, "Три символа", I, 203*: "И *скорпион* — источник разрушенья" (ср. об этом *Н. 1970, 35*). О мотиве самопоедания см. также: "...*Себя поглотит,* и возникнет | Опять из собственной утробы. |..." (*Коневской, 84*). Жалящий и отравляющий самого себя скорпион является диаволической перелицовкой символистского мессианского мотива "пеликана", который рвет себя клювом, чтобы (как Христос) принести себя в жертву собственным детям. Аннексия объекта, его "интроекция" (ср. архаический мотив дионисийского "каннибализма" у Хлебникова, *А. Hansen-Löve, 1987, 86*) в диаволизме приводит к саморазрушению: "Я рана и кинжал, я жертва и палач" (Ш. Бодлер, "Гэаутонтиморуменос" в "Цветах Зла", см. *А. 1987, 51*)

11. По поводу мотивов "Нарцисса" и "зеркала" у Добролюбова ср. : "Он разрезал *зеркало* пучком расходящихся струй и голова на мгновенье исчезла туда, где блестели отражения листьев, небес и благородных человеческих тел. Сам *отражение и отражающее* — он был пронизан стеклом, тело казалось стеклянным [...] Вот *Нарцисс* [...] Тихая природа озаряет себя и своего создателя — человека. [...] В углу же течет или стоит бесшумный, глубокий водопад, отражающий все, *отражающий очи твои*, в очах тоже тебя! *Нарцисс*, раздери одежды и кинься в озеро..." (*Добролюбов, "Еще «Я»", С, 199*).

G. Mattenklott 1970, 21 видит в метафорике зеркала (связанной с мифами о Нарциссе и Эдипе) выражение принципа ауторефлексивности (декадентского) искусства. Отсюда и особое значение "Зеркала любви" Бердслея (1895) для английского декадентства (*там же, 38*).

Вся жизнь декадентствующего денди проходит как бы перед воображаемым

зеркалом (*Р., 1958, 68*). Это же верно для маньеристского типа искусства вообще (*Hoffman, 1987, 129; G. R. Hocke, 1987, 15, 236*). *M. Frank 1984, 352* подробно рассматривает связь между рефлексивностью самосознания и нарциссизмом (*там же, 24 и сл., 127*).

12. Бальмонт сравнивает поэзию ("поэзию, как волшебство") со свечой, стоящей между двумя зеркалами и бесконечно в них отражающейся (*Бальмонт 1915, 5*):

"*Зеркало в зеркало*, сопоставь *две зеркальности*, и между ними поставь свечу. Две *глубины без дна* [...] обогатят пламя свечи, и соединятся им в одно. Это образ стиха". Бальмонт здесь воспроизводит ивановский мотив двойственности "отражения" и "бездны", "рефлексии" и "прозрачности", а также мифологему Мережковского о "двойной бездне" космоса, паронимически обыгрываемую здесь: "глубина без дна — две бездны". Ср. у Мережковского "...Да, как в музыке сфер, — бездна отвечает бездне, темное небо отвечает светлому [...] Голоса *двух бездн* сливаются в одну гармонию..." (Мережковский, "Пушкин" в: *"Философские течения...", 59*). Льдов комбинирует мотив "двойного зеркала" с мотивом "лабиринта" и "Нарцисса": "...Как в лабиринте *двух зеркал*, | В себе мой дух тебя искал, — | И ты, склонившись в полусне, | *Себя увидела* во мне..." (*К. Н. Льдов [1902] 1972, 206*).

Представление о "хаосе", как о *бездне*, которой противостоит небесная, космическая "бездонность", встречается уже у Тютчева. "...Она, между *двойною бездной*, | Лелеет твой всезрящий сон — | И полной славой тверди звездной | Ты отовсюду окружен." (*Ф. Тютчев, 26*). Вл. Соловьев видит в "хаосе" Тютчева "отрицательную беспредельность, сияющую бездну всякого безумия и безобразия" (ср. Вл. Соловьев, в: *Философские течения, 188* и Перцов, *там же, 215*).

У Бальмонта имеется особенно много примеров, иллюстрирующих нарциссический характер "зеркальности": "...Все виденья оконченного дня, | Все минутности предметов и людей, | Самого себя бесплотным *двойником* | Вижу в ясной успокоенной воде. [...]" (*Бальмонт VI, 89—90*). Вместо визионерского самоузнавания (в "видении") диаволист способен заметить себя лишь как бесплотное отражение в зеркале или мираж, то есть в качестве как бы собственного двойника. Этому способствует стальная гладкость соответствующей поверхности, будь то вода или лед: "...Как *мертвая сталь*, холодела *поверхность* реки, | О чем-то невнятном, о чем-то печальном, без цели [...]" (*I, 215*); "...Мне все равно, что скрыто там *на дне*, — | *Я в зеркале поверхности красив*. | Поверхность отражает выси гор, | Измены дня. [...]" (*III, 79*). Эстетист (CI/1) "поверхностен", красота является ему как блеск или отблеск ("без глубины" как в прямом, так и в переносном смысле). Диаволист (CI/2), напротив, ориентируется на "органически текучее", он идет "вглубь".

В акустической сфере "эхо" является тем же, чем "отражение" в сфере визуальной: "Цветок и воздух, смущенный *эхом*, | То полный плачем, то полный смехом. | Цветок *нарцисса*, и звук заветный, | Ответом вставший, но безответный. [...]" (*Бальмонт, "Нарцисс и эхо", III, 88*). В мифопоэтическом символизме мотив "эха" служит для выражения "соответствия", *analogia entis*, между разными сферами бытия (ср. знаменитое стихотворение Иванова "Альпийский рог", *Иванов I, 606*). В CI "эхо" редуцируется до пустой зеркальности, либо вовсе не предполагающей наличия оригинала, либо изменяющей его до неузнаваемости. "Зеркало" диаволизирует мир (превращая его в сон и иллюзию, "лунатизируя" его),

инвертирует Бога в Дьявола: "Из двух, друг в друга смотрящих *зеркал* | Глядели теци комнаты застывшей, | Круг *Месяца* в окно из них сверкал. | И *Дьявол*, бледный облик свой склонивши, | Стоял как некий бог, и *зеркала* | Тот лик зажгли, *двукратно повторивши.* |..." (*Бальмонт III, 196*); "Все тот же образ, полный дум бессонных, | Дробился там, в *зеркальности*, на дне, | Меняясь в сочетаньях повторенных. |..." (*III, 197*); "*Я зеркало* ликов земных | И собственной жизни бездонной. | Я все вовлекаю в свой стих, | Что взглянет в затон углубленный. | Я властно маню в глубину, | Где каждый *воздушно-удвоен*, | Где все причащаются сну, |..." (*"Зеркало", БП, 361*). Здесь собственно сам автор (или его текст), — словно водяной — тянет читателя "в глубь своих стихов", чем обрекает его на участь Нарцисса. Тем самым маньеристско-барочный топос произведения искусства как зеркала мира и человечества диаволически искажается: "Мы — только *отражения зеркальной пустоты*? |..." (*БП, 296*); "Кто в мертвую глубь враждебных *зеркал* | Когда-то бросил *безответный взгляд*, | Тот *зеркалом скован*, |..." (*БП, 296*); "Виденья дней, как будто бы не бывших, | Встают, как сказка, в *зеркале мечты* |..." (*БП, 260*); "Воды мятежились, буря гремела, — но вот | В водной *зеркальности* дышит опять небосвод. |..." (*II, 143*); "Но во имя глубины, | Мы страдаем, видя *сны.* | Все мы здесь, *наоборот*, | *Повторяем* небосвод. |..." (*БП, 254*).

Анненский разграничивает поверхностное самоописание Бальмонта и подлинное подсознательное "Я" поэта, который сам не осознает собственной тайной "женственности" (*Анненский, "Бальмонт-лирик", КО, 103*); ср. характерное "самопризнание" Бальмонта: "Ты мне говоришь, что как *женщина* я, |...| Что я ускользаю, что я — как *змея*, — |...| Я женщин, как высшую тайну, люблю, |..." (цит. *там же, 105*). По Анненскому у Бальмонта речь идет не о конкретной любовной связи с женщиной, но о чувстве чувства, о влюбленности как таковой, о влюбленности "как оптативной форме красоты" (*там же, 106*). Женственность отождествляется с красотой, в которой сливаются душа и стих. Именно это в представлении Анненского и называется эстетизмом, который четко отграничивается им от "философского миропонимания". Эстетизм, в понимании Анненского (прежде всего в связи с "самовлюбленностью" Бальмонта) имеет выраженные нарциссические черты, "зеркальность" которых есть выражение глубинного противоречия, абсурдности понятий "цельность" и "оправдание" (*108*). В качестве примера Анненский цитирует программное стихотворение Бальмонта "Мне чужды ваши рассуждения..." В этом стихотворении идеал ненарушенной цельности "я" переживается как замкнутость, которая парадоксальным образом сочетается с не-идентичностью, с растворением себя в мимолетных впечатлениях. Сквозь зеркальную поверхность самосознания просвечивает "дно", "темный мир бессознательного" (*110*). Анненский здесь имеет в виду постоянно возникающие противоречия между "обманчивой поверхностью" (*измена, зеркальность* и т. д.) и *прозрачностью*, которая позволяет увидеть бездонность не "вверху", а "внизу" (в смысле символики "бездны" Мережковского).

V
"ПУТЬ", "БЕЗЫСХОДНОСТЬ", "КРУЖЕНИЕ" И "ПАДЕНИЕ"

Диаволическая символика "движения" и "пути" связана с представлением о пространстве, которое характеризуется негативно и противоречиво. С одной стороны, это пространство *замкнутое*, и в нем, как в тюрьме или подземной пещере, человек отделен от иного, потустороннего мира (принцип *предельности, границы*), с другой стороны, движение диаволиста происходит в неопределенном "между"-пространстве (а также и в "между"-времени, в "промежутке"), границы его недостижимы, неопределимы, оно в негативном смысле "бесконечно" (*беспредельность, безбрежность, бесконечность*).

В отличие от мифологического *порога* (*предела*) СП диаволическая *граница* не имеет символической силы инициации и трансформации. Хотя диаволист и стремится вырваться за грань, он никогда не достигает своей цели[1], поскольку заключает свои границы в самом себе (или сам является их воплощением):

> "...Нам коснеть в пещерах, созданных людьми. | *Мы не можем выйти, мы не смеем жить*; | Много здесь предметов, — нам их сторожить. |...| Надо ждать решенья, и врага стеречь. " (*Сологуб V, 74*); "...Стремясь ускользающим взглядом | *К пределам* безвестной земли, |..." (*Бальмонт БП, 103*); "...Сомкни глаза. Близки *пределы* | Твоих *путей*. |...| Оставив тлеть в земле могильной | Твой прах земной. " (*Сологуб I, 164*); "Пора? Манит меня *иная сторона*. |..." (*Минский I, 35*); "В *путь* пора — ладья готова. |...| В ней от берега чужого | Уплывешь в родимый край. | Не забыться о *дороге*, |...| Ты проснешься на *пороге* | Неземного бытия. " (*Сологуб I, 161*); " ...От места к месту я иду, | Природу строго испытую, | И сокровенного все жду, |...| Вовек, быть может, обрести | Предвечной тайны не сумею, | Но к ней ведущие *пути* | Я не исследовать не смею. | Иду в *пустынные места*, |...| И только ты в заветный срок, | Определив *конец дорогам*, | Меня поставишь на *порог* | Перед неведомым чертогом?" (*Сологуб I, 110—111*); " ...Подойду я к *пределу* желаний | На заре беззаботного дня, |..." (*I, 69*); "Люблю две свечи в горнице: | Не мил златой *чертог*. | Душе моей — затворнице | *Не выйти за порог* |..." (*Коневской, 45—46*); "...И если ныне в бедном теле | Так тесно мне, — | Утешусь я в *ином пределе*, | В *иной стране*. " (*Сологуб V, 113*).

Если переход через грань вообще происходит, то лишь на диаволическом ("темном") пути, на пути к гибели: "...Оставлены одежды у темного *пути*. | Свершаются надежды, — *обратно* не идти. | Таинственный *порог*, заветная ограда, — | Переступить *порог*, переступить им надо. |...| Стопами белых ног, омытыми от пыли, | Таинственный *порог* они *переступили*." (Сологуб V, *148*).

В остальном диаволист движется "между ночью и днем" (так озаглавлен цикл стихотворений у Бальмонта, *Бальмонт I, 115*), он пограничен ("...О тени прошлого! — Простите же меня | На страшном *рубеже*, средь дыма и огня!", *Бальмонт БП, 166*), он призрачен: "...Я легкий призрак *меж двух миров*. | Я сказка взоров. Я взгляд без слов. |..." (*БП, 358*). Отрицание *пределов* в диаволизме не означает попытки преодолеть земные оковы, но является свидетельством "пустоты", "ничтожности" мира:

"...Окованный *пространством бесконечным*, | Мир должен быть. Ничто не может в нем | Пропасть или возникнуть. Нет могилы | В кругу вещей и колыбели нет. |..." (*Минский, 307*); "...Где я — то сам мельчал средь *общей пустоты*, |..." (*I, 143*).

Пространственно-временные *вечность* и *бесконечность* также являются "нигилистическими" знаками пустоты мира, миражного пространства без каких бы то ни было координат, порядка или иерархии. *Беспредельность* пространства (диаволического "мира") соответствует *бесцельности* жизненного пути во времени[2].

Об особом значении этого мотива у Бальмонта дополнительно свидетельствует тот факт, что он появляется в заглавии сборника стихов (*Бальмонт, "В безбрежности", I, 55*, ср. также название цикла стихов "*За пределы*", *I, 48*)

"...Луны, | Среди *безбрежной* тишины, | Среди бездонного молчанья |...| Иду... Пространству *нет предела*! |...| Гонимо жаждою *бесцельной*, | Бежит в *пустыне беспредельной*, |..." (*Бальмонт I, 129—130*); "...Лазурь непонятная, немая, *безбрежная*. |...| Цветы *нерасцветшие*. Волненье *бесцельное*. |...| И Море бессонное, как сон — *беспредельное*. |..." (*I, 199*); "Счастье забвения — | Там в *беспредельности*, |...| В бездне *бесцельности* — | *Цельность* забвения." (*I, 196*); "...Только вечный *ветер* носится *бесцельно*, | Душным дуновеньем, духом мертвеца. | Только облака проходят *беспредельно*, | Скучною толпой проходят *без конца*." (*II, 116*); "О *безбрежность, неизбежность* непонятного *пути*! |..." (*II, 73*); "...Пугает *беспредельной тишиной*, | Вздымает *безграничность* океанов, — | И вновь горит блистательной *Луной* | В одежде из серебряных туманов." (*"Восхваление Луны", БП, 215*); "...И полюбил он в мире только то, | Что замерло в отчаяньи молчанья: | Вершины гор, где не дышал никто, | *Безбрежность* волшебства их *без названья*; |..." (*"Проклятия", БП, 289*); "...Лазурный свод, *безбрежен* и глубок, |..." (*I, 222*); "...Над мчащимся в *безбрежность* мирозданьем | Царит непобедимый человек. |..." (*БП, 193*); "...И гасну я без слов, | Затерянный в *безбрежности* | Тос-

кующих миров. |...” (*БП, 118*); “...Мои два брата в бездне мировой, | Где нам даны *безмерные* страданья | И *беспредельность* музыки живой. ” (*БП, 276*); “В *пустыне безбрежного моря* | Я остров нашел голубой, |...” (*БП, 102*); “...Лучами наших снов освобожденных, | Мы тянемся к *безмерной Красоте* | В морях сознанья, звонких и бездонных, | Мы каждый миг — и те же и не те, |...” (*III, 224*—225); “...Все мы постигли в *пространствах безмерных,* | Только себя не узнали. ” (*III, 37*); “Ваш *ум* жестоким был для вас врагом, | Он вас завлек в *безмерные* пустыни, |...” (*III, 212*); “Вечернее тихое море | Сливалось воздушною дымкой |...| И в этом *безмерном просторе* |...| Как дышат мечты в ароматах, | Бесплотные образы снов. |...| Как блеск и прозрачность воды, |...” (*“Успокоение”, БП, 231*); “Но конца не будет сердцу — | Где *моря без берегов,* |...” (*IV, 110*); “...И далекие звезды застыли | В *беспредельности* мертвых небес, |...” (*БП, 139*); “И чье-то остывшее тело | Но *нет* для бессмертья *предела,* |...” (*I, 89*); “...Зачем же ты Святыне изменил, | Меня взманив обетом *беспредельным?* |...” (*IV, 76*); “Будут игры *беспредельные,* | В упоительности *цельные,* |...” (*II, 141*); “...Тот, кто слышал напев первозданной волны, | Вечно полон мечтаний *безбрежных.* |...” (*БП, 251*); “Перед ним виденья сокровенные, | Вкруг него *безбрежность* светлых *снов,* |...” (*БП, 130*); “В *беспредельности* пространства | Где-то есть земля иная, | И на ней моя невеста, | К небу очи подымая, |...” (*Сологуб IX, 93*); “Наивно верю временам, | Покорно предаюсь *пространствам,* | Земным изменчивым убранствам, | И *беспредельным* небесам. |...” (*V, 114*); “...Мой алмаз, горящий ярко *беспредельностью* лучей, |...” (*V, 145*); “...Тоска *беспредельная,* | Тоска безответная | О чем-то неведомо |...” (*Коневской, 5*); “...Лицо же растворилося | В улыбку — и прилежную, | И умиленно-нежную, | И на все дни — *безбрежную.* |...” (*7*); “...Тут и в свете, и в слове нам скажутся духи, | Радости *беспредельной* предтечи. |...” (*10*); “...Зато любовь к *безбрежности* родят. |...” (*11*); “...Чтоб не влекла потемок *беспредельность* |...” (*17*); “...Все, что есть в *необъятном объеме* — |...” (*37*); “...Ах, полдень *безмерный* и рьяный |...” (*43*); “Вы взором *тонули* в *безбрежных* просторах, | Себя не поняв в сокрушенных укорах |...” (*99*); “*Бескрайный* свод небес, полей простор *безбрежный,* |...” (*Минский, 124*); “...В *безбрежный* мир, на тихие поляны, |...” (*262*); “...О, не обращайся к небу. Там | *Бездна без конца и без начала.* | Там простор безумья...” (*363*); “...*Предельный* я — средь *беспредельных* всех |...| И я постиг, что сам я бесконечен, | Я — *бесконечно* малое. |...” (*367*); “Волнуется море *безбрежное* нив; |...| Волнуются нивы — колосья шумят, | Шумят об одном: о труде *бесконечном.* |...” (*I, 138*); “Но умчалась тучка вскоре | В даль *безбрежную* — туда, | Где ее немое горе | *Потонуло* без следа. |...” (*III, 85*); “Ужель настал *предел* тому, что на земле | Одно казалось мне как *вечность беспредельным?* |...” (*267*).

“Диаволический путь” — это “губительная дорога”, путь к смерти, это “пустынная дорога”, путь ведущий в “ничто”, сквозь “ничто”, к самораспаду:

"Безжизненный чертог, | Случайная *дорога*... |...| Для смерти — здесь чертог, | Для случая — *дорога.* | Не хочет жизни Бог, | А жизнь не хочет Бога." (*Сологуб V, 60*); "На *губительной дороге* | Последним злом греша, | В томительной тревоге | Горит моя душа. |..." (*V, 183*); "Суровы очи у дивных дев, |...| Печальный, дальний *путь* избрав, | Они проходят средь влажных трав, |...| Под тень надгробных крестов. |..." (*V, 78*); "Я шел *безнадежной дорогой,* | Когда еще день не погас. |..." (*I, 100*); "...И страданье нам смеется над *обманчивым путем.* |..." (*Бальмонт I, 139*); "Грустен, *иду по дороге пустынной* | Вслед за вечернею тенью, угрюмой и длинной. |...| *Пусты просторы,* томительно жестки. |..." (*Сологуб V, 96*); "*Я иду путем опасным,* | над немой и темной бездной, |..." (*I, 72*); "Был широкий *путь* к подножью | Вечно вольных, дальних скал, — | Этот *путь* он злою ложью, | Злою ложью заграждал. |..." (*IX, 65*); "Прикасаясь холодной рукой | Осторожно к плечу моему, | Ты стоишь у меня за спиной |...| Но не смею я встать и сказать, | Что с тобою готов я идти — | Безмятежное счастье искать | На последнем, *на тайном пути,* — |..." (*I, 159*); "...По жесткой *дороге* | Толпой богомольцы | Куда-то спешат. |..." (*I, 215*); "Убитые камнем *дороги* жестоки. |..." (*V, 220*); "Тихая *дорога,* | И над нею сосны. |...| Комары несносны. |..." (*V, 212*); "Был простор небес огромен, |...| Кто-то шел лесной *дорогой,* | За собой кого-то вел. |..." (*IX, 20*); "Хмельный, ельный запах смол | На *дорогу* вновь прольется. |..." (*IX, 135*); "Я темным иду *переулком,* |..." (*V, 88*); "Проходит она торопливо | На шумных *путях* городских, |..." (*V, 98*); "...И по извилистым *дорогам* | Увижу *правые пути,* — | По кручам и по логам | *Без утомления идти.*" (*V, 135*); "Мы шли вдвоем *тропою* тесной, |..." (*I, 81*); "Ты жизни *путь* прошла, спокойна и бледна, |..." (*Минский, 313*); "...Чтоб я свой *путь* земной, как вы [созвездья] — свой *путь* эфирный, | Без думы о конце свершил, трудяся мирно; |..." (*96*); "...Да, ветер, покоритель вод, | Под нею держит *путь* свободный и *бесследный.*" (*129*); "*Солнце* свершает | *Скучный* свой *путь.* | Что-то мешает | Сердцу вздохнуть. |..." (*Бальмонт БП, 114*).

Последний пример показывает диаволизацию космической (в данном случае солярной) символики в CI: "царственный путь" Sol Rex с его циклическим возвратом сводится к "пустому кружению" и, как следствие, к *скуке* (нигилистическая навязчивость повтора).

Противоположное представление становится возможно лишь с помощью настойчивого подчеркивания "уединенности" пути диаволиста — "одинокого путника": "*Путь* мой трудный, *путь* мой длинный. | Я один в стране пустынной, | Но услады есть в *пути,* — |...| Сам собою вдохновляюсь, | И не скучно мне идти." (*Сологуб I, 191*).

Можно сказать, что и в целом доминирует представление о художнике-демиурге, как об "одиноком путнике", идущем по изолированному жизненному пути, как бы развертывая линейно автономный мир своего "я":

"Мы можем идти по широким равнинам, | *Идти, не встречаясь* в *пути* никогда. | И каждый пребудет *один, властелином,* — | Пока не

взойдет роковая звезда. |...” (*Бальмонт БП, 239*); “По тем *дорогам*, где ходят люди, | В часы раздумья не ходи, — |...| Или создай пустынный край, | И там, безмолвно и *одиноко* | Живи, мечтай и умирай.” (*Сологуб V, 157*); “Ты *дорогой* шла пустынной, |...” (*V, 22*); “Не кончен *путь* далекий. | Усталый, одинокий, | Сижу я в поздний час. | Туманны все *дороги* |...| И мой костер погас |...” (*V, 177*); “А я замедлил на *дороге* |...| В уединеньи изнемог. |...” (*V, 180*); “...Медленно, шагами *усталыми*, | Отгорев, *я иду*. |...” (*IX, 134*).

Акт радостного “выхода” на жизненный путь, навстречу видению, основополагающий в мифологии *пути* СII, едва ли обладает сколько-нибудь позитивной ценностью для диаволиста (“...Теперь, спокойный и простой, | *Ты вышел* на простор, и рад простору. |...” *Сологуб V, 219*; “...И, мирно улыбаясь жизни, | *Уйду* к неведомой отчизне, | В чертоги вечного Отца...”, *I, 163*). Для диаволического “выхода” парадигматичны известные стихи Лермонтова “*Выхожу один я на дорогу*; | Сквозь туман кремнистый *путь* блестит | Ночь тиха. Пустыня внемлет богу, | И звезда с звездою говорит. |...| Жду ль чего? жалею ли о чем? | Уж *не жду* от жизни ничего я, | И не жаль мне прошлого ничуть; |Я ищу свободы и покоя! | Я б хотел забыться и заснуть!” (*Лермонтов II, 89*).

Для декадентства типична замена визионерского “выхода” (в том числе в виде экстатического “выхода из себя”) депрессивным “уходом”, причем акцент делается на “покинутости” и окончательной “безвозвратности” (ср. уже у Голенищева-Кутузова, “*Безвозвратный* путь” в: *Философские течения, 385*):

> “...Навсегда, — иль надолго, — *уйти от людей*, |...| *Выходить* на лесные *дороги* |...” (*Сологуб V, 150*); “...*Уйдите*. Мне *нельзя вернуться* к чистоте, | И я уже не тот, и вы уже не те. | Вы только призраки, вы горькие упреки, |...| А я — двойник себя, я всадник на коне, | *Бесцельно едущий* — куда? Кто скажет мне! |...” (*Бальмонт БП, 163*); “...Подводные цветы цветут без аромата. | И к звездам *нет пути*, и *к Солнцу нет возврата*.” (*I, 94*); “Сюда оттуда *нет возврата*, | Вернуться может только труп, |...” (*“С морского дна”, БП, 220*); “...Где мы были когда-то, | Где мы будем потом, | Не теперь, а когда, потеряв — | *Себя потеряв без возврата*, |...” (*БП, 225*); “...Взойди на высоту, | Побудь — как луч заката, | *Уйди за ту черту*, | *Откуда нет возврата*.” (*“Вершины”, БП, 201*); “...Но больше *нет возврата* | К тому, чем прежде был. |...” (*БП, 167*); “...Последний стон. *Дороги нет назад*. | Кругом, везде, густеют властно тени. |...” (*БП, 261*); “...Как тучки, что встали дозором, | Чтоб вспыхнуть на миг *без возврата* | Пред ликом вечерней звезды.” (*БП, 231*); “О, лишь бы плыть — куда-нибудь — вперед, — | К развенчанным святыням *нет возврата*. |...” (*БП, 141*); “...В отдалении быстро копыта стучат, — | *Невозвратный*, торопишься ты. |...” (*Сологуб I, 39*); “...Сияет месяц с горы небес, |...| Оставлены одежды у темного *пути*. | Свершаются надежды, — *обратно не идти*. |...” (*V, 148*); “...И день, им внемля, гаснул *без возврата* |...” (*Минский, 151*); “Но впавшей в океан бездонный | *Возврата нет* волне ручья. |...” (*249*); “Когда ж любовь и стыд погибли *без возврата* |...” (*IV, 146*); “...Лишь зорям счастья — *нет возврата*, | Ночам сердечным — нет зари!” (*К. Н. Льдов [1887] 1972, 179*).

Излюбленным местом для странника-диаволиста является *перекресток, распутье*, что с одной стороны обусловливается диаволическим принципом *двойственности* (и связанной с ним неспособности к действию), а с другой стороны указывает на "распутство", то есть на разврат, порочность — на область "по ту сторону добра и зла".

Апория диаволического дискурса, то есть безвыходность императивная (которая, в отличие от апорий сократовской диалектики, остается неразрешимой и лишенной смысла), в диаволическом мире отображается вполне конкретно — как безысходность или неспособность к выбору одного из двух возможных путей[3]:

> "На *распутьи* злом и диком | В темный час я тихо жду. |..." (*Сологуб IX, 51*); "Я заснул на *распутьи* глухом. |..." (*Бальмонт III, 78*); "...В край заветный искал я *дорогу* — | И к *распутью* пришел наконец... |...| Здесь лежат пред тобой три пути, | Здесь раскрыты три к жизни ведущие двери. |...| — И заснуть о, друзья, предпочел я в преддверьи..." (*Минский, 393*); "На *перепутьи бытия* ,|...| Стоял, и долго думал я, | Какою мне идти *дорогой.* | И появились предо мной |*Два духа*: светлый дух мечтаний, |...| И строгий дух земных исканий. |..." (*Сологуб IX, 79*).

Замкнутый в своей "теории", застывший в *созерцательности*, неспособный к выбору и действию, творчеству, подвигу диаволист, как правило, находится буквально в состоянии *ἀπορια* , то есть "бездорожья", "непроходимости" : "...Подымался к небу ропот: | — Нет надежд, и *нет дорог!* |..." (*Сологуб I, 44*).

В конце концов сама эта "апоретическая" позиция приобретает эстетический характер. Недостижимость ("непостижимость") целей соответствует "невозможности" самого диаволического мира: при приближении ищущего к цели (к порогу, к потустороннему, к возлюбленной, к Богу) объект его устремлений исчезает:

> "Еще необходимо. |...| Мы все стремимся к богу, мы тянемся к нему, | Но бог всегда *уходит*, всегда к себе маня, | И хочет тьмы — за светом, и после ночи — дня. |..." (*Бальмонт БП, 261*); "...Так мы все идем к чему-то, | Что для нас *непостижимо.* |*Дверь* заветная *замкнута*, | Мы скользим, как тень от дыма. | Мы от всех *путей* далеки, | Мы везде найдем печали. |..." (*II, 67*); "...Грустен и труден твой *путь* | перед запертой крепко решеткой. " (*Сологуб IX, 90*); "...И было небо *недоступно* | И высоко, как никогда. |..." (*Бальмонт БП, 111*); "...Носить в душе роскошный мир созвучий, | И знать, что в яви к ним *не подойдешь.* |..." (*III, 213*); "...Но пора! Иные тучи | Надо мной, *дорога круче*, — | И к чертогу *нет ключа.* " (*Сологуб V, 189*); "...Вот страшные и тесные *пределы*, | К иным *путям* затеряны ключи. |..." (*IX, 30*).

Таким образом, диаволическая система движения носит исключительно круговой, циклический характер: движение либо вовсе "бесцельно", либо в нем все же имеется некоторая "телеология", но это не приводит ни к какому результату, поскольку само движение бесконечно: "...И все преходяще, и все

бесконечно, |...” (*Сологуб IX, 63*); “...Что *бесконечною* мне кажется *дорога*, — |*Дорога* прошлого. |...” (*Бальмонт I, 126*).

Если в религиозном символизме путь “обожения” (*θέωσις*) представляет собой восхождение, хотя и прерываемое различными перипетиями, (подобно тому как вочеловечение Сына Божьего есть конструктивное нисхождение), то диаволист коснеет в состоянии мнимого движения к “таинственной границе”, к сферам, где он способен лишь к видимости мимолетных преображений. При этом то, что влечет к себе по ту сторону “таинственной границы”, не обладает ни устойчивостью, ни определенностью: “...*Зной* горит, и губы сухи [то есть господствует диаволическое “солнце-жар”, которое вместо небесной радости приносит жажду и смерть]. | Дали строят свой мираж, |...| Я здесь свершаю *путь бесплодный*, | Бессмысленный, *бесцельный путь*, | Чтоб наконец душой свободной | Ты мог пред Вечностью вздохнуть. |...| На краткий *миг*, как ты, я — бог!” (Брюсов I, 297—298).

Безысходность диаволического движения вытекает из неверия, “не-ожидания” и “не-надежды”: “...Мой *путь без исхода*, | Но тверд я душой: |...| Не жду и не верю. | В неведомый час | Пред замкнутой дверью | Стою, не стучась. |...” (*Минский, 352*).

Оказываясь под знаком “бесцельности”, все действия лишаются смысла и одновременно приобретают ауторефлексивность, отождествляемую с эстетичностью, что вновь возвращает к демиургу — создателю мира и жизни, то есть к самому художнику:

> “Будут дни великого смятенья: | Утомясь *бесцельностью пути*, | Человек поймет, что нет спасенья | И что дальше *некуда идти*...” (*Надсон, 229*); “...Далек *предел* высокий. | Усталый, одинокий, | Над влажною золой, | Я сам собою светел, — | Я *путь* себе наметил | *Не добрый и не злой*, — |...” (*Сологуб V, 178*); “...И *бесцельной красотою* | Вспыхнул светоч бытия. |...” (*Бальмонт БП, 109*); “...Детей толпу, — больных, озлобленных детей, — | Или мятущихся *бесцельно*, | Иль тихо гибнущих без воли и страстей, | С тоскою в сердце *беспредельной*. |...” (*Минский I, 23*); “...И отцвела весна, и мир скучней могилы, | И жалок человек, и жизнь — *бесцельный дар*. |...” (*I, 209*); “Прими ж мой дар, как жизнь, *бесцельный*. |...” (*293*); “...С травой шептались ясные ручьи, | Струясь *без цели*. |...” (*Сологуб IX, 27*).
>
> “Неведение” пути и “нежелание знать” путь соответствует “неверию” диаволиста-агностика: “...Только воля Господня и есть, | И не я выбирал этот *путь*, | *И куда он ведет, я не знаю*, — |...” (*Сологуб I, 166*); “...Я *прошел* по земле | Неразгаданной тайной, |...| Я к Отцу возвращаюсь, |...| И ничем не прельщаюсь | Ничего не хочу. ” (*IX, 95*); “...Тебя повстречал я на великой *дороге*, | Ведущей в *безвестную даль*. | И мне показалось — мы стоим на *пороге*, | Чего-то обоим нам жаль. |...” (*Бальмонт IV, 65*); “...Но еще влачу я этой жизни бремя, | Но еще куда-то тянется *дорога*. | Я один в просторах, где умолкло время, | Не с кем говорить мне, не с кем, кроме бога. ” (*БП, 202*); “...Сухая *пыль* вздымается с *дороги*, | Каменья на *пути*. | Наскучило в медлительной тревоге | *Нивесть куда итти*. | Томят меня, как знойное дыханье, | Небесные лучи. | Создатель мой, прости мое *скитанье*, | Покою научи. ” (*Сологуб V, 155*).

“Сухая *пыль*” диаволического “пути” или, еще явственнее, “столб *пыли*”, в СII полярно противополагается “сырой (матери) земле” (“мать сыра Земля”) — в СI последний образ практически отсутствует. “Пыль” — это как бы продукт полного отделения Танатоса от Эроса дионисийско-хтонического природного мира (об оппозиции “пыль” / “вода” в раннем творчестве Сологуба см. *B. Lauer 1986, 91*).

Помимо этого, *пыль* соотносится не только с *прахом* то есть с останками, но и с урбанистическим, неорганическим “каменным миром” (*камень — дом — город — скалы*). В контексте символики *пути* “камень” превращается в диаволический “камень преткновения” (*каменья на пути*) (в СII “камень”, в качестве “философского камня” становится центральным пунктом герметически-мистических устремлений).

> “...В *пыли* томительных *дорог* | Окончив *путь* из веси дальной, | Ты станешь тихо на *порог* | Моей обители печальной. |...” (*Сологуб V, 187*); “На *песке* прихотливых *дорог* |...| Озарил, расцветил чьих-то ног | Тонкий *след*... | Может быть, здесь она проходила, | Оставляя *следы* на *песке*, |...” (*I, 19*); “...Душою охладев к заботам | Дневного *пыльного пути.* |...” (*I, 174*); “...И *пылит* моя *дорога,* | И ручьи мои шумят, |...” (*V, 138*); “Сквозь *пыльный* столб, как яркое мечтанье, | Пронизаны лучи. |...” (*V, 155*).

Диаволическая душа приговорена в земном заточении к “блужданию” (“заблуждению”) и “скитанию”: “...душа, одолеваемая противоречиями, осуждена *блуждать* среди беззвучных сумерек, *без цели, без отдыха.* |...| не имея духовного отечества...” (*Н. М. Минский 1890, 134, 137—138*); “мир-темница” — это пустой “лабиринт”, центр которого остается недостижимым (см. выше, мотив *паутины*):

> “...И маятник всемирный, незримый для очей, | Ведет по *лабиринту* рассветов и ночей. | И сонмы звезд несутся по страшному *пути.* | И бог всегда *уходит.* И мы должны *идти.*” (*Бальмонт БП, 261*); “...Проходя по *лабиринту* бесконечных ступеней, |...| Я в *бесцельности блуждаю,* в *беспредельности* грущу, | И, утратив счет ошибкам, больше Бога *не ищу.* |...” (*I, 234—235*).
>
> Состояние блуждания является одновременно и навязчивым, и утомляющим: “...Ужасно правды ждать и видеть *заблужденье*, | И *пыл* своей души *бесцельно* расточать, |...” (*Бальмонт I, 126*); “Ты — дух, *блуждающий* в разрушенных мирах, |...” (*“К Бодлеру”, БП, 188*); “...*Блуждает* песня странная, | Безумная моя, | *Дорогой* незнакомою, | Среди немых болот |...| Мгновения *бесследные*, |...” (*Сологуб I, 145*); “Почему не подчиняться? | Почему не *заблуждаться*? | Есть ли где закон чужой?|...” (*V, 190*); “*Блуждали* молитвы мои | По росистым *тропинкам* земли, |...” (*IX, 155*).

Диаволист — это *скиталец*, побуждаемый манией бесцельного странствования (своего рода эквивалент диаволической мании преследования) бродить по миру; вся природа находится под знаком “бегства от мира”[4]:

> "...*Скитайся* дни, года, десятки, сотни лет — | Ты не *найдешь нигде* Страны Обетованной". |..." (*Бальмонт БП, 98*); "...Желаньем томясь несказанным, | Я в неясном грядущем живу, |...| Я в *бегстве* живу неустанном, | В ненасытной тревоге живу." (*"Ветер", БП, 101*); "На полюс! На полюс! *Бежим, поспешим,* | И новые тайны откроем! |...| Мы жаждем качанья немых кораблей, | Мы жаждем далеких *скитаний.* |..." (*БП, 114*); "Темной толпою, в часовне убогой, | *Путь* завершив, и пред новой *дорогой.* |..." (*II, 114*); "...Во мгле Российской пасмурной страны, | Толпы людей *скиталися* без крова..." (*БП, 151*).

Мифологический образ "вечного жида" (или Агасфера) устанавливает в CI связь между мотивами "блуждания" и "бесцельности и бесконечности" (в том числе и с вариантом мотива "бесконечности" — мотивом "невозможности смерти"). Минский посвятил Агасферу целый цикл ("*Видение Агасфера*", *Минский I, 165*), этот образ встречается также у Бальмонта и Сологуба: "В напрасных поисках отчизны, | Изнеможенный, он прилег | На *перепутии дорог,* | *Забытый смертью, чуждый жизни.* |..." (*Минский I, 165*). В этом смысле Агасфер является персонификацией оксюморона — невозможности как жизни, так и смерти. Потому он, подобно Сфинксу, является великой мировой загадкой:

> "Ночь. *Агасфер,* усталый, проходит через большой город..." (*I, 221*—227); "Я тот, кто осужден *без отдыха идти* | Без отклика взывать, изнемогать без славы, |...| Я тот, кто на глухом *распутии* времен | Стоял, измученный надеждой и тоскою, |..." (*I, 210*); "...И — *вечный Агасфер*, из края в край бегу, |...| Так мне страдания и нужды | Все в мире кажется символом. |..." (*I, 226*—227); "Ступай, пока зовет и *гонит грозный Бог.* | И я вставал и шел, покорный грозной силе, | И приходил опять иль к бездне, иль к могиле." (*I, 211*), "На нем изношенный кафтан |...| И *нет лица на нем.* | Не слышно голоса его, | Не видно рук и ног, | И он ступить ни у кого | Не смеет на порог. | *Не подойдет и не пройдет* | Открыто впереди, — | Он за углом в потемках ждет, | *Бежит он позади.* | Его никак не отогнать, | Ни словом, ни рукой. | Он будет прыгать да плясать | Беззвучно за спиной." (*Сологуб V, 21*); "Есть люди, присужденные к *скитаньям.* | Где б ни был я, — я всем чужой, всегда. | Я предан переменчивым мечтаньям, | Подвижным, как текучая вода. |..." (*Бальмонт БП, 180*); "...Что позабыл я навсегда, | Когда *любил* я в первый раз, | И не любил — когда? | Как тот севильский Дон-Жуан, | Я — *Вечный Жид*, минутный муж. | Я знаю сказки многих стран | И тайну многих душ. |..." (*"Звездный хоровод", БП, 277*); "...Разлука! След чужого корабля! |...| Да, я *бродяга*, топчущий поля." (*БП, 181*); "Возроптали *иудеи*: | — Труден *путь* наш, долгий *путь.* | Пресмыкаясь, точно змеи, | Мы *не смеем отдохнуть.* — |..." (*Сологуб I, 44*).

Бессмысленному движению в ирреальном внешнем мире соответствует в CI аналогичная структура внутреннего мира, в котором мысли (сознание) и влечения (подсознательное) возникают, пребывают и исчезают в пустой динамике "кружения" и "падения":

"...Наши мысли гонят нас, *гонят*, как врагов. | Ни минуты отдыха, жизнь к себе зовет. | Дышет глянцевитостью наш *водоворот*, | Ни минуты отдыха, дальше, *все вперед*. |..." (*Бальмонт II, 57*); "Дивно и жутко — уйти в *запредельность*, | Страшно мне в пропасть души заглянуть, | Страшно — в своей *глубине утонуть*. | Все в ней слилось в бесконечную цельность |...| Только одну я люблю *беспредельность*, | Душу мою!" (*"В душах есть все", II, 74*)

В мифопоэтической *analogia entis* между микрокосмом и макрокосмом также видны следы диаволического мотива "утопания", некоего *descensus* (нисхождения, погружения) в бессознательное, которому зеркально соответствует "порыв в небо" — *ascensus* (восхождение) в космическое: "Всегда любил я холм *пустынный* этот |...| Я там сижу, гляжу — и *беспредельность* | Пространств за терном тесным, и безмолвий |...| и к сердцу близко | Приступит ужас... |...| И этот голос, — и воспомню *вечность*, | И *мертвые* века, и время наше, | Живущий век, и звук его... Так помысл | В *неизмеримости* плывет — и *тонет*, | И сладко мне *крушенье* в этом море." (*Иванов, "Бесконечное", I, 173*).

В центре диаволической символики движения находится движение вниз ("падение"); замыкающее в сфере "декаданса" все живые существа и неодушевленные предметы; *décadence*, декаданс — упадок — это общее обозначение эпохи "заката", "конца времен"; в морально-этической сфере "декаданс" означает деградацию, вырождение. (О выведении термина "декадентство" от слов *ниспадать* и *отпадать* см. *Д. Философов 1900, 209*). Диаволист, подобно отпавшим от Бога-Отца ангелам (Люциферу или демонам), не сотворен и не зачат, но ввергнут в мир неведомой божественной рукой. Его "изверженность" и есть причина его "отверженности": "Мы *брошены* в сказочный мир | Какой-то могучей рукой. | На тризну? На битву? На пир? | Не знаю. Я вечно — другой. |...| Что *вниз я сейчас упаду*. | Но *брошеный* меткой рукой, | Я *цель* — без ошибки *найду*." (*Бальмонт БП, 242*).

С "упадничеством" связано стремление вниз — мотив, развивающий дионисийскую тему "схождения в преисподнюю" *descensus* в материнское чрево Земли; при этом принципиально важно отсутствие последующего возрождения, дополняющего процесса восхождения (*ascensus*) в надземные сферы, в контрасте с мифопоэтической символикой СII, где соответствующие мотивы развертываются во всех мыслимых вариациях. В своем "крушении" диаволист не покидает лунную "половину" мира, падая, он тянет за собой в "бездну", в сферу смерти, на ирреальное дно мира все существующее (*падать на дно*)[5]:

"...вот — она [Луна], как рдяный щит, |...| К болотам, к топям, *вниз*, спешит, спешит, | ..." (*Бальмонт, "Восхваление Луны", БП, 215*), "...Все то, что, молча выносив свой гнет, |...| Как чистый снег заоблачных высот | *Стремится вниз* — губительной лавиной." (*БП, 290*); "...Мне сладко *падать с высоты*. |..." (*III, 61*); "...И тем *путем идя*, быть может, *падать* стану, | Утрачу всех друзей, моей душе родных, |..." (*БП, 81*); "Я сбросил ее с высоты, | И чувствовал тяжесть *паденья*. |..." (*БП, 150*); "...Мы — пушистые, чистые сны. | Мы *падаем* в синее море, | Мы по воздуху молча плывем, | И мчимся в *безбрежном просторе*, |..." (*БП, 117*); "...Смутная тайна мгновений, ко-

торыс вечно стремятся, | *Падают* с призрачным звоном по склонам скалистых времен, |...” (*БП, 306*); “...Все то, что во Вселенной рождено, | Куда-то в пропасть мчится по уклонам, | Как мертвый *камень падает на дно.* |...| Все *падают*, как звуки с тонких струн, |...” (*III, 223—224*); “...Камень *падает на дно,* | Дважды жить нам не дано. |...” (*БП, 162*); “Я возглас боли, я крик тоски. | Я *камень, павший на дно реки.* |...” (“*Возглас боли*”, *БП, 358*); “...Как подрезанный колос, | Я бессильно *упал.* |...” (*Сологуб IX, 95*); “В *падении* дня к закату своему | Есть нечто мстительное, злое. |...” (*там же*); “...И вот сбылось, — пылающий поник, | И далеко *упали тени,* |...” (*V, 131*); “...Все *ниже* и *ниже* ступени, |...| *Нисходят* крутые ступени, | Испуган разлукою взор. |...” (*V, 50*); “Легкою игрою *низводящий* радугу на землю, |...” (*V, 145*).

Минский идет так далеко, что приписывает “падению” диаволиста определенные космические функции (“падучая звезда”, астральная сфера), независимые от лунно-солярного кондоминиума; такая попытка, однако, остается достаточно экзотичной:

“Не месяц за его печаль и красоту, | Не солнце за его порфиру золотую, — | Я полюбил *падучую звезду,* | Я полюбил небес *изгнанницу больную.* |...| Ты одинокая летишь пустыней мира? | Мой Гений плачущий, прикованный к земле, |...” (*Минский III, 130*), “Души, запятнанной *падением* одним, | Одним греховным сном, мечтой греха единой, |...” (*III, 84*); “Чем ниже я *падаю в бездну* порока, | Тем ярче твой образ в душе у меня. |...” (*III, 118*); “*С высот* моей души, с заоблачных вершин, |...| Низриньтесь *вниз*, на дно долин, | потоки горьких слов и песен ядовитых. |...” (*I, 242*); “...И, *кружась* неравномерно, | Наземь *падать* стал неверно |...” (*“Мертвые листья”, 154*).

Весьма распространенным вариантом “нисхождения” (параллельным “падению” в воздушной сфере) является “погружение” в воду (или “утопание”), причем в большинстве случаев здесь подразумевается погружение в бессознательное, в лунные, ночные глубины души. В космической сфере движение вниз маркирует разнообразные формы “захода” звезд (и других небесных тел):

“...Нам светили звезды, Солнце, и Луна, | Все для нас *погасло*, всюду тишина. |...| Звезды *утонули* в бездне облаков. |...” (*Бальмонт I, 252*); “...Красная *Луна* | Между елей *тонет.* |...” (*I, 250*); “...И *пыль* золотая | Летит над водою, | И тает и *тонет* в чужой глубине. |...” (*I, 217*); “Лишь только там, на западе, в тумане, | *Утонет* свет поблекнувшего дня, | Мои мечты, как мертвые в Бретани, |...” (*“Утопленники”, БП, 176*); “...И последняя ласка луча | *Потонула* в туманной печали. |...” (*БП, 136*); “Источник света *потонул* во мгле, | Ключ жизни скован холодом смертельным. |...” (*Минский, 267*).

Параллельно происходит и своего рода “падение вверх” — “погружение” в *бездну* и *беспредельность* космических глубин: “Белый лебедь, лебедь чистый, |...| Но скользишь ты, *утопая* | В *бездне* воздуха и света. |...| Ты скользишь, преображенный | Отраженной красо-

тою. |...” (*Бальмонт БП, 123*); “...Душа ощущает: *«Тону»*, | Глаза удивляются взору. | И я предаю тишину | Запевшему в вечности хору.” (*БП, 362*); “За то, что в сладостной *бесцельности* | Мы тайной связаны с тобой, — | За то, что *тонем* в *беспредельности*, | Не побежденные судьбой, — |...” (*БП, 252*); “Как странно, как страшно в бездонной Вселенной, | Томясь ежечасно, всечасно *тону*, |...” (*IV, 103*); “...Спешил я в небе *утонуть* |...| Чтоб я один угас, как одинокий жил |...” (*Минский IV, 192*).

Наиболее частым случаем “погружения” является “утопание”, падение в воду. В этом процессе соединяются свойственные диаволисту влечение к смерти и влечение к падению, нередко сочетаясь с мотивом “подводного царства”:

“...Широка та река, глубока, | *Потонули* в ней годы, века. | *Потонули* в реке и мечты |...| О *Христос! О, безумный ловец* | Неожиданно темных сердец! | Ты не знал, над какою рекой | Ты стоял, чтоб восстать, как другой!” (*Бальмонт III, 168*); “...Я схвачен, унесен лежу *на дне морском.* | Я в *Море утонул.* Теперь моя стихия — | Холодная вода, безмолвие, и мгла. |...” (*I, 94*); “Как *волны морские*, | Я не знаю покоя и вечно спешу, |...| Восходя, я спешу *опрокинуться вниз.*” (*I, 177*); “...*Утопленники тонут*, пропадают, | А там, на *дне* — подводные леса. |...” (*III, 192*); “...Рано ль, поздно ль, он *потонет,* | Так плывем же. Путь далек. | Путь далек до вечной Воли, |...” (*IV, 111*); “...Ушел туда, где гул волны, | *Тонул в серебряных* туманах | И видел царственные *сны.* | В прозрачном взоре отражая | Всю *безграничность* бледных *вод*, | Моя душа, для всех чужая, | Непостижимостью живет. |...” (*БП, 217*); “Мы шли в золотистом тумане | И *выйти на свет не могли*, | *Тонули* в немом океане, | Как *тонут* во мгле корабли. |...” (*БП, 103*); “Что там *тонет*? Что за этой далью? | Там — как в сердце отуманенном — темно! |...” (*БП, 134*); “И новые волны | В непознанный час, |...| Я гибну с отрадой, | Я гасну любя. | В загадочном взоре, | Волнуясь, *тону* | И слушаю в море | Морскую волну.” (*БП, 124—125*); “...*Утонувшее* минувшее | Возникает над курганами. |...” (*БП, 97*); “...И в застывшем *безмолвии тонет,* — | И пустынная полночь молчит. |...” (*БП, 103*), “...Прожил миг — и в *бездне утонул*, | Бросив свет широкой полосою. |...” (*БП, 125*); “...Я тревожно гляжу, — но во мраке ночном | Напряженный мой взор *потонул.* |...” (*Сологуб I, 39*); “...Мчится к морю Ариадна, — |...| И на волны смотрит жадно, |...| В синем зареве эфира | *Исчезают корабли.* |...| Улетает, тает, тает, | Ариаднина душа.” (*I, 31—32*).

Метафора “душа — корабль” (или “тонущий корабль”) в СI связывает относительно слабо разработанную парадигму “воды” с парадигмами “движения вниз” и “сомнамбулического блуждания” (ср. *Бальмонт, “Мертвые корабли”, I, 147*):

“...И, как тот *корабль ленивый*, | Вдаль иду, тоской объят, |...” (*Минский III, 99*); “...И, как *корабль* к чужому *кораблю*, | Взываю в час,

когда я *погибаю,* — |...” (*Бальмонт БП, 179*); “Я ведь только облачко, полное огня. | Я ведь только облачко. Видите: *плыву.* | И зову мечтателей... Вас я не зову!” (*БП, 282*); “Мы *спешим,* мы *плывем,* | На могучей волне, | Незнакомы со сном, | Но всегда в полусне. |...” (*БП, 88*).

Движение по кругу указывает, с одной стороны, на символику движения в магическом “круге”, в котором диаволист заключен, и который сам же он, будучи магом, зачаровал, а с другой стороны, “кружение” обозначает “пустое повторение” без “возрождения” или мифологического “возврата”:

“...Ночной ли рой прозрачно-крылых фей | Свивает мглу в волшебный *круг,* |...” (*Сологуб IX, 122*); “*Круг* начертан, и Сивилла |...| Заклинанья совершила, |...| Нам послушны силы злые, |...| Вдруг, на зло моим гаданьям, | Не шагнуть мне за черту. ” (*I, 148*), “*Недотыкомка* серая | Все вокруг меня *вьется да вертится,* — | То не лихо ль со мною очертится | Во единый *погибельный круг* ? |...” (*IX, 14*); “...Снова *круг* мой завершив, | Стану мертв и стану жив, | И твою игру прерву, | Может быть, и наяву. ” (*V, 118*); “Там тишина с мечтой сплеталась | В *кругу* безветренных берез, | И безнадежность улыбалась | Толпе больных и жалких грез. |...” (*I, 134*).

Диаволист находится под властью навязчивости повтора, который оказывает деструктивное воздействие на его жизнь и его мир:

“...Бездна небес не преграда, — | *Все совершится опять.* | Что ж из того, что мне надо | Здесь, на земле, почивать! |...” (*Сологуб I, 172*); “...Противна мне *банальность повторений,* | Моя душа для жажды создана. |...” (*Бальмонт, “Художник”, III, 186*); “Душа изучила все по *повтореньям,* умеет глядеть, приглядываться к плотным очертаньям себя, мира, ...” (*Добролюбов, “Образы”, II, 203*); “Но в *повтореньи* гаснут все мечтанья, |...” (*Бальмонт III, 213*); “...Что она мне скажет | На мои мечты? | *Ту же* смерть покажет, | *Те же* все цветы, | Что и *прежде* были | У больной земли, |...” (*Сологуб V, 59*).

Кружение, как вечное “повторение”, паронимически связано с *крушением*, с губительным “падением” и “крахом” диаволиста:

“Когда тебя зовет Судьба, |...| Ты будешь скованным Судьбой, | Ты волен навсегда. | Мы все *вращаемся* во мгле | По *замкнутым кругам,* |...” (*Бальмонт III, 168*); “...Вам нужно было все вперед стремиться, | И так свершать *круги* из года в год. | О, мука — в беспредельности *кружиться,* |...| Желать, и никогда не насытиться! |...” (*III, 213*); “...И ветры, напоенные проклятьем, | В пространствах снов *кружат, кружат, кружат.* |...” (*III, 185*); “Мы *кружимся* бешено один лишь час, | Мы носимся с бешенством скорее и скорей, |...| Нет выхода, и нет привидениям дверей. |...” (*БП, 297*); “Любовь людей — отравленное зелье, | Стремленья их — верченье *колеса* |. ” (*III, 194*); “Мы *плыли* — все дальше — мы плыли, |...| От влажной крутящейся *пыли* | *Кружилась* не раз голова. |...” (*БП, 115*); “*Кружились*

зловещие птицы | Под склепом пустынных небес. |...” (*там же*); “Набегает, уходит, и снова, светясь, *возвращается*, |...| И мелькает, как *кружево*, пена во мгле голубой. |...| И лучистые волны встречаются, тихо качаются, |...| И смеется волна: «Я тебя *утоплю*! | *Утоплю*, потому что безмерно люблю!»” (*II, 44*).

Мотив затягивающего в глубину “водоворота” сочетает в себе символику “кружения” с символикой “погружения” и “утопания” (в космической сфере водовороту соответствует хаотический “вихрь”, “рой”, из которого и возник весь мир — данный мотив появляется впервые в космогонических системах СП):

“...И руку детскую *на дно* | Увлек *водоворот*. | *Водоворот* безумных снов, | Непоправимых дум. |...” (*Бальмонт III, 132*); “...Меняя направленье корабля, | Вы плыли, плыли к точке еле зримой, — |...| Но глубь, сверкнув, росла *водоворотом*, |...” (*III, 212*); “...Все люди, сколько их ни есть на свете, | В *водоворот* чудовищный сплелись. |...” (*III, 191*).

Находясь “на дне”, диаволист заставляет свой голос звучать *de profundis*, из бездны; бездна символизирует здесь отсутствие основы, основания (“дна”) — отсутствие смысла у жизни и мира: “...Мы мчимся в пляске *круговой* | Над раскрывающейся *бездною*. |...” *(Бальмонт, “Поэту”, БП, 253*); “Зачем чудовище — *над бездною*, | И зверь в лесу, и дикий вой? | Зачем миры, с их славой звездною, | Несутся в *пляске гробовой*?” (*БП, 169*).

Земной и надземный миры представляются всепоглощающей “бездной” (*бездна бытия, бездна мировая*), откуда все возникает (“И я возник из *бездны* дикой, | И вот цвету, |...”; *Сологуб V, 113*) и куда все погружается, умирая, без надежды на воскрешение:

“...И как будто кто-то *тонет* | В этой *бездне мировой*, |...” (*Бальмонт БП, 109*); “Мне Вечность в *пропасти* видна!” (*III, 62*); “...И я взываю к вам, небесные пустыни, |...| От ужаса пред *бездной бытия*, |...” (*Минский I, 204—205*); “...Хочется в *пропасть* взглянуть и *упасть*, | Хочется бога проклясть.” (*Бальмонт БП, 144*); “...Глядим без испуга на *бездну* внизу, | Где вздох наш замрет ароматный.” (*Минский, 146*); “То, что в *пропастях* и *безднах*, мне известно навсегда, | Мне смеется там блаженство, где другим грозит беда. |...” (*Бальмонт, “Жар-птица”, БП, 277*); “...В море отчаянья, в темную *бездну* мученья | Брошусь на самое *дно*! (*I, 66*); “Под тобою — *глубь немая*, | Без привета, без ответа, |...” (*БП, 123*); “Увечье, помешательство, чахотка, | Падучая и *бездна* всяких зол, |...” (*БП, 172*).

Существование “утопленника” *на дне морском* представляется сомнамбулическим блужданием в “голубой бездне”:

“Я тихо сплю *на дне морском*, | Но близок мир земли. |...| И видя бледность глубины |...| Я вспоминаю зыбь волны, |...” (*Бальмонт IV, 109*); “На темном влажном *дне морском*, | Где царство бледных дев, |

Неясно носится кругом | Безжизненный напев. | В нем нет дрожания страстей, |...| Здесь нет цветов, и нет людей, |...| Нет волн и нет лучей. |...” (*“С морского дна”, БП, 218*); “...Тот звук поет: «Прекрасно *дно* | Бесстрастной глубины. | Прекрасно то, что все равно, | Что здесь мы все равны»” (*там же , 219*); “...И *на дне*, | В полусне, | Будем грезить о волне. ” (*I, 176*); “...Все похожи и различны, все влекут от света в тьму, |...| Полудева, полурыба, из волос сплетет звено, | И, приблизив лик свой лживый, увлечет тебя *на дно*. |...” (*“Нереида”, III, 118*); “...До тебя я была холодна и бледна. | Я — с глубокого, тихого, темного *дна*. |...” (*“Русалка”, БП, 250*); “...Кто-то в обширной | *Бездне* плывет. |...” (*БП, 115*); “...И понял я ту песню *бездн* морских. |...” (*Минский, 152*); “...И хохотать за *бездной* голубою?” (*Бальмонт IV, 76*); “...До черты губительной в *бездне* голубой, | Где ты вдруг очутишься — с призраком — с собой, | Искаженный жадностью, грубый, и слепой. |...” (*II, 58*); “*Хаос* вокруг меня! Над *бездною* глубокой | Последний гаснет луч. Плывет, густеет мрак. |...” (*Минский, 35*).

Страх и одновременно надежда диаволиста направлены “на дно (в бездонность) души”, где объект и субъект страсти к себе, любви к себе, саморефлексии, падая — совпадают, причем в двойном, диаволическом смысле:

“...Храня *на дне души* надежды бледный свет, |...” (*Бальмонт БП, 98*); “...И бледнеют, и *тонут* в душе, где развалины дремлют, | В этой *бездне*, где много, где все пробегает на миг, |...” (*II, 45*); “...Из бледной *бездны* безразличия | Извлечь и золото и медь. |...” (*БП, 169*); “...Небо — не там, | В этих кошмарных глубинах пространства, | Где создаю я и снова создам | Звезды, одетые блеском убранства, |...| Небо — в душевной моей глубине, |...| Дивно и жутко — уйти в запредельность, | Страшно мне в *пропасть души* заглянуть, | Страшно — *в своей глубине утонуть*. | Все в ней слилось в бесконечную цельность, | Только душе я молитвы пою, | Только одну я люблю беспредельность — | Душу мою!” (*“В душах есть все”, БП, 168*).

На этой глубинной точке самоотречения всякое движение ослабевает до полной статичности и невозможности действия вообще, время и пространство застывают в тотальной энтропии:

“...Всюду здесь *недвижность* пасмурной судьбы. |...” (*Бальмонт II, 166*); “...Мое *неделанье* для всех | Покажется больным. | Проникновенный тихий смех | Развеется, как дым. |...” (*БП, 170*); “...Что тут делать? Сегодня — как вчера. | Что тут делать? Завтра — как сегодня |...” (*“Замок”, V, 59*); “...Есть одно блаженство — | *Мертвенный покой*. |...” (*БП, 100*); “Нашу *неподвижность* бранью не клейми. | Нам коснеть в пещерах, созданных людьми. |...” (*Сологуб V, 74*).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. В гностицизме и других дуалистических системах "граница" ощущается как перегородка или как запирающий засов, а мир — как система принуждений, от которой душа должна бежать (*H. Jonas, 1934, 163—164*). Если в античном представлении о космосе доминирует пространство, телесная форма "колонны" или "статуи", то в гностицизме в центре находится пещерообразное, полое внутри тело. Первая модель преобладает в мифопоэтическом религиозном символизме (вспомним в связи с этим "*Столп* и утверждение истины" П. Флоренского), а вторая модель — в раннем символизме. Это относится также и к представлению о "границе", которая в классической греческой мысли гарантирует индивидуальность и форму предметов и лиц (как "позитивная возможность существования", *там же, 164*). По М. Бахтину тот же принцип характерен для "классического канона", тогда как в "гротескном каноне" преобладают открытость, всевозможные полости и выпуклости. Для греков (например, для Пифагора) *ἄπειρον* (беспредельность) находится в одном ряду с негативным, не-сущим злым началом, граница же, напротив, делает возможными добро и красоту.

Искусство, по Брюсову, возможно лишь там, где есть попытка "дерзновения за грань", трансцендирования "за пределы" мыслимого мира (*Брюсов, "Ключи тайн", VI, 92*). Ср. также: "...Но там, где другим виделся *предел*, Бальмонт открыл *беспредельность.* " (*Брюсов, "К. Д. Бальмонт", VI, 256*)

2. Типичным признаком диаволического характера произведений Сологуба и Гиппиус после 1900 года является отсутствие в их поэтике "хронологических" элементов (ср. *О. 1972, 34*), в противоположность строго хронологическому, даже дневниковому характеру лирических циклов Блока и Белого, в произведениях которых датировки стихотворений являются неотъемлемой частью художественного текста (см. об этом *B. Lauer 1986, 92 и сл.*).

Лауер (*B. Lauer 1986, 6),* подвергая критике суждение о том, что в творчестве Сологуба отсутствуют "периоды и этапы", указывает при этом лишь на различие между позднеромантическим (или предсимволистским) периодом творчества Сологуба (примерно до 1892 г.) и его переходом к CI. Тем не менее и Лауер признает, что, к примеру, блоковская идея "пути" остается полностью чужда Сологубу (*там же, 7;* ср. также *Д. Максимов 1969, 59* — о брюсовской концепции "пути", для которой характерно отсутствие разбиения на этапы и периоды).

Сюда же можно отнести сологубовский цикл, посвященный "Лабиринту" и "Ариадне": "В лабиринте. Где ты моя Ариадна?", "Ариадна. Сны внезапно отлетели..." и "Царевной мудрой Ариадной". Ср. в последнем из указанных стихотворений (*Сологуб, 162—163*): "А я — в тиши, во тьме *блуждаю,* | И в *лабиринте* изнемог, | И уж давно не понимаю | Моих *обманчивых дорог...*". (О стихотворении Сологуба "Дорога жизни" ср.: *B. Lauer, 174 и сл.*; ср. также: *З. Г. Минц, Н. Пустыгина 1975, 147—152* — о концепции "пути" у Сологуба в противоположность соответствующей концепции Блока).

Д. Е. Максимов 1972, 25 и сл. детально рассматривает архетипический мотив "пути". Понятие "пути" для Блока охватывает как развертывание личной биографии, так и трансформацию поэтики и эстетики. Максимов подчеркивает

исключительно ретроспективный характер этих саморефлексий, которые должны придать саморазвитию внутреннюю телеологию, в то время как диаволическое самоописание подчеркивает статичное повторение одного и того же, "стояние на месте" (о сологубовском "отсутствии развития" ср. *там же, 38*, об идее пути у Брюсова и Белого, см. *там же, 42*).

У Блока сильнее, чем у других символистов, выражено стремление к интеграции или согласованию"жизненного пути" и всех его, часто очень противоречивых, этапов. Максимов говорит о целой "иерархии интеграторов" (*там же 48*), которые объединяют отдельные символы-мифы в произведениях поэта в своего рода лирическую новеллу, "нарративизируя" их — тенденция, которая потом будет доминировать в СIII, а у отдельных символистов (прежде всего у Белого) будет способствовать переходу к прозе.

В раннем творчестве Блока (прежде всего в "Ante Lucem") доминирует тип движения, определяемый "героем пути" — это движение, с одной стороны, является восхождением (к идеальному "ты"), а с другой — "движением по кругу" (*З. Г. Минц 1970, 214*), то есть движением, сходным с "вечным возвращением" или "пустым кружением" модели СI. Согласно Минц, оба типа движения в этот ранний период вряд ли сильно скоррелированы между собой (направленное vs круговое, циклическое движение, блуждание, *там же, 215*). Ср. об этом подробнее в: *Д. Максимов 1969, 58 и сл.* Блок создал "миф своего пути", который он сам обозначил как "трилогию вочеловечивания" (*там же, 59*). Этот миф, однако, уже всецело принадлежит СII.

3. *Апоріа*, тупик проявляется в числе прочего и как полное отсутствие пути, и как невозможность отыскать его: "Ангел снов невиденных | На *путях неиденных*..." (*Сологуб V, 67*); "*Не нашел* я дороги, |..." (*I, 125*); "...И *нет путей* к заоблачной отчизне, |..." (*V, 107*). Странник постоянно находится на "распутье" (ср. стихотворение Мережковского "На распутье", *Мережковский [1883] 1972, 145—146*), не принимая никакого решения, которое вывело бы его из состояния "между". Так и для гностиков "путь [...] далек и бесконечен" (*H. Jonas, 1934, 39*), и "несчастная душа безысходно блуждает по лабиринту, полному страданий [...]. Она старается уйти из злого хаоса, но не знает как" (*там же, 100*).

4. Для гностиков (и для маньеристов, см. *G. R. Hocke 1987, 54*) вечное "движение" и "блуждание" — это основное состояние людей в земной жизни (*H. Jonas 1934, 109*): Попав в "чуждый" мир и будучи его пленницей, душа потеряла путь к своим истокам (см. жалобы "Pistis Sophia", *там же, 112*); и потому она страдает от неизбывной тоски по ним.

Подробный анализ диаволического (прометеевского) "демонизма" дает Бальмонт в статье "Несколько слов о типе Фауста" в: "Жизнь", № 7, С. 171—177: демоническая или фаустовская личность — это "мятежник", желающий "преступить" "границы бытия" (*Н. 1970, 24*). Лермонтовский Демон также является диаволическим путником, который блуждает без цели и без исхода: "Давно отверженный *блуждал* | В *пустыне мира* без приюта..." (*Лермонтов, "Демон", ст. 22—23*); "...Летит *без цели и следа*, | Бог весть откуда и куда!...| Я стал *бродить* , как метеор, |...| И мчался *путник* одинокий..." (*ст. 695—698, 708—710*). Ср. об этом также *D. Arendt 1972, 19* (Ф. Шлегель, как "Каин Вселенной") *R. Devevoy 1979, 34*; *M.Praz [1933] 1970, 413*.

Уже в самых ранних стихах Мережковского поэт наделяется чертами "бездомного": "...Посреди ликующих глупцов | *Я иду отверженный, бездомный* |...| И душа не хочет примиренья |..." (*"Поэт" [1894] 1972, 169*); "...Куда-то люди торопливо, | Как тени бледные, скользят, | И *сам иду я* молчаливо, | *Куда — не знаю*, как во сне, | Иду, иду, и мнится мне, | Что вот сейчас я, утомленный, | Умру, как пламя фонарей, |..." (*[1889] 1972, 160*); "...Есть радость в том, чтоб вечно быть *изгнанником* | И, как волна морей, | Как туча в небе, *одиноким странником* | И не иметь друзей. | Прекрасна только жертва неизвестная: | Как тень хочу пройти, |..." (*"Изгнанники", [1893], 1972, 167*).

Диаволический поэт "плывет в безбрежном", подвигнут на неизведанный путь (как Колумб), ср. *Брюсов ЛН 85, 38*; его сознание "бродит" ("...и тени повисли, | И *бродит сознанье* во тьме. |...". *там же, 39*). Для ранних философско-эстетических опытов Брюсова типична попытка связать "диаволические мотивы" с панэстетическими философемами: "...Мысль — вечный *Агасфер*, ей нельзя остановиться, ее пути не может быть цели, ибо эта *цель — самый путь.*" (*Брюсов, "Истины",VI, 57*).

По Эллису (*Эллис 1910, 110*), "художник — *нечеловек*, люди чужды ему", "он *бродяга* среди них [...] ибо во имя Красоты позволено все; но к себе художник безжалостен...".

"Дорога" в диаволическом мире, который уподобляется "темнице" или "могиле", ведет через тьму в бездну, в Гадес — царство мертвых: "Мрачен *путь* и неподвижны тени |...| Вверх, во мрак, уходит стен громада, |...| Кем я в этот страшный мир закинут? | Кто со мной *блуждает в тьме* могильной? |...| Где *дорога* к небесам и свету? |..." (*Брюсов ЛН 85, 40*). Ср. об этом также у Надсона: "Как *каторжник* влачит оковы за собой, | Так всюду я влачу среди моих *скитаний* | Весь ад моей души, весь мрак пережитой, | И страх грядущего, и боль воспоминаний..." (*Надсон, 230*); "...И вечно *странствовать* без отдыха и цели, | И вечно чувствовать, что всюду ты чужой..." (*302*).

О диаволическом типе движения — "бесцельном блуждании" — у Бальмонта ср. *Н. 1970, 53.*

Брюсов посвящает типичной для СI символике Агасфера свою (незавершенную) поэму "Агасфер в 1905 году" (см. публикацию *Н. Ашукин 1937, 239*). Брюсов заходит так далеко, что даже "мысль" называет "вечным Агасфером" (*A. Schmid 1963, 25*).

5. Если приложить к раннему символизму "ортодоксальную" модель "восхождения — нисхождения" души (*ascensus — descensus*), в том виде как она разработана в СII и встречается уже в гностической космогонии и сотериологии, и где предполагается определенное равновесие (хоть и несколько нарушенное) между движением "вверх" и "вниз" (*H. Jonas 1934, 105*), то выходит, что в СI почти исключительно преобладает "нисхождение", "падение", "крушение", "заброшенность" души и "земного бытия" (H. Jonas справедливо указывает на сходные понятия у Хайдеггера). Пневма, искра света из пра-света всевышнего Бога, находится в земном плену: "Падению предшествует [...] самонизведение души, как мифологической всеобщей сущности, к низкому" (*там же, 105*); Равным образом и грехопадение считается пра-космическим событием (*там же*). Поэтому "движение жизни" — это нисхождение (*там же*, см. также *K. 1980, 81, 102* — об идее "падения" в гностицизме и манихействе). Это "нисхождение" в

гностицизме оценивается негативно, а в диаволизме "позитивируется" и теряет комплементарный момент — "восхождение".

Прототип такой позиции имеется в маньеристском толковании "падения" в образе Икара, который становится мифологическим прототипом "экстатика и поэта" (*F. Ph. Ingold 1987, 275*).

Икар дал пример "дерзновения чистого творческого деяния" (*там же*): "Становление художника начинается с падения, через падение он возвращается к себе, находит себя [...]. Подъем предшествует падению, одно обусловливает другое; а между ними — краткий миг парения" (*там же, 278—279*).

V
"СТРАСТЬ" И "УСТАЛОСТЬ"

5.1. "СТРАСТЬ" / "БЕССТРАСТИЕ"

Диаволист воспринимает окружающий мир враждебным себе или — со своей д и с т а н ц и р о в а н н о й позиции — по меньшей мере равнодушным, комично-банальным, скучным и совершенно бессмысленным. С одной стороны, такая позиция аутсайдера, отчужденного — характерная и для романтического идеала поэта — рассматривается негативно, как отвергнутость не по своей воле, по чьему-то злому умыслу. С другой стороны, и это весьма типично для диаволизма, индивидуум сознательно и намеренно отказывается от любого сопереживания и сострадания, он открыто культивирует в себе безэмоциональность, стилизуя ее (в ницшеанском духе) как героическую позицию элитарной отрешенности.

Демонстрируя ледяную бесчувственность, когда речь идет о любви к ближнему (то есть прежде всего о морально-этических, социальных, альтруистических аспектах человеческих связей), идеал "холодной красоты" эстетизма предполагает звериную, повинующуюся инстинктам страсть (*тигровые страсти*), если затрагиваются эгоцентрические, эротико-сексуальные, диаволические переживания, переживания, связанные с жаждой власти. У Брюсова особенно часто обнаруживаются многочисленные примеры отсутствия сострадания, что иногда скрывается под условной неоклассицистской оболочкой стоической *атараксии*, то есть спокойствия души, в большинстве же случаев программно и демонстративно утверждается чуть ли не обязательность "холодности чувств" (во всяком случае для художника): "Юноша бледный со взором горящим, | Ныне даю я тебе три завета: | Первый прими: не живи настоящим, | Только грядущее — область поэта. | Помни второй: *никому не сочувствуй*, | *Сам же себя полюби* беспредельно. | Третий храни: поклоняйся искусству, | Только ему, безраздумно, бесцельно..." (*Брюсов, "Юному поэту", I, 99—100*)[1].

Оппозиция "страсть" / "бесстрастие, безучастие, *равнодушие*", перерождающаяся в амбивалентность, вполне очевидна в следующих цитатах: "*Страстно*, в безумном порыве ко мне ты прижалась | *Страстно*... | Черная мгла колыхалась | *Безучастно*..." (*Брюсов I, 62*); "— Там, где движенья и *страсти* нет, | Там вечно светит нетленный свет; |..." *(I, 106)*; "...Звезды *бесстрастно* плывут в вышине" (*I, 107*). Часто бесчувственность, то есть эмоциональная "пустота" субъекта, метонимически переносится на объект — еще один пример того, насколько фундаментальную роль в эстетизме играет п р о е к ц и я , которая в позитивной программе символизма (мистико-магического, мифопоэтического, апокалипсического, теургического и т. д.) подвергается пророческо-мантической интерпретации. Опустошающее, уничтожающее, десимволизирующее и развоплощающее воздействие диаволического мировосприятия констатируется как данность объектного мира, — все люди и вещи пус-

ты, скучны, лишены сущности и предметности, значимости и значения, неузнаваемы и непознаваемы. Внешний мир у Бальмонта становится "бесстрастным": "Расцветут, и поблекнут *бесстрастные*, | Далеко от владений людских, | И распустятся снова, прекрасные, — | И *никто не узнает о них...*" (о болотных лилиях, *"Болотные лилии", 91*). Именно болота, поросшие камышом, и населяющие их русалки и нимфы персонифицируют эмоциональную пустоту[2]: "Мы знаем *страсть*, но *страсти* не подвластны. | Красою наших душ и наших тел нагих | *Мы только будим страсть* в других, | И *сами холодно-бесстрастны.*" (*Бальмонт, "Русалки", 98*). Идеальные существа эстетизма не способны к собственным, позитивным, непосредственным чувствам, они могут выражать лишь м е т а ч у в с т в а или пробуждать чужие чувства и впечатления: "*Любя любовь, бессильны мы любить*" (*там же*). Эта неспособность к непосредственным переживаниям (вследствие нарциссического восприятия *Я* лишь окольным путем, через другие *Я*) характерна для всех мнимых существ эстетизма: "лилии... забыв свой цвет, *безжизненно-усталый...*" (*112*); об *ангелах опальных* говорится, что они "в страстности бесстрастные" (*114*). Диаволист способен лишь к влюбленности, но не к любви, при этом влюбленность описывается именно как метачувство:

> "Как я любил читать в твоих глазах | *Любовь к любви*, без женщины, без жизни, |..." (*IV, 77*); "...*Любовь* была — в *желании любить.* |..." (*III, 213*); "...Мечты влюбленные храните, | *Любовь любите* в сладком сне." (*"Восхваление Луны", БП, 212*); "Я силен — волею моей *влюбленности*, | Я силен дерзостью — *негодования!*" (*БП, 251*); "О, вновь родясь, она пьянит сердца, | Внушая мысль, что жизнь — одна *влюбленность*; |...| Восславим, сестры, глубину, | *Любовь к любви, любовь-волну*, | Восхвалим ласки и — Луну. |..." (*Бальмонт, "Восхваление луны", БП, 214—215*).

Тем самым, вполне логичен упрек Брюсова, адресованный Бальмонту (тот же упрек, впрочем, можно направить и в его собственный адрес): "Но *любит он именно любовь*, а не человека, чувство, а не женщину." (*Брюсов, "К.Д. Бальмонт" VI, 253*). Весьма определенно говорит об этом "торможении чувств" и Гиппиус: "...Нет смелости *ни умереть, ни жить ...* | Мне близок Бог — но не могу молиться, | Хочу любви — и *не могу любить...*" (*Гиппиус I, 12*)[3].

> Часто бесстрастие ассоциируется с "холодностью", "окаменелостью", "льдом", "оледенением": "...Так заманчивы и скромны | Поцелуи *без любви.* | Это — камень в пенном море, | Голый *камень* на волнах..." (*Брюсов I, 61*); "Как царство белого снега, | Моя душа *холодна.* | Какая странная нега | В мире *холодного сна*! |...| А я всегда, *неизменно*, | Молюсь неземной красоте; | Я чужд *тревогам* вселенной, | Отдавшись *холодной мечте.* | Отдавшись мечте — неизменно | Я молюсь неземной красоте." (*I, 99*); "Мне страшно, что страха в душе моей нет. | Лишь *холод* безгорестный сердце ласкает..." (*Гиппиус I, 11*); "...И острота и *холод* лезвия" (*I, 16*).

В этом контексте качество неизменности и единообразия — позитивная примета "потустороннего" и "вечного": "...И все на век *без измененья* | И на

земле, и в небесах" (*Гиппиус, "Однообразие", I, 23—24*); "*...неподвижен* тихий пруд..." (*I, 30*); "Мы никогда *не изменяем*: | Душа одна — любовь одна. | *Однообразно* и пустынно | *Однообразием* сильна, | Проходит жизнь..." (*I, 33*); "Лишь в *неизменном* — бесконечность, | Лишь в *постоянном* глубина..." (*I, 34*); "Часы остановились.*Движенья больше нет...*" (*I, 135*). Часто используемая в раннем символизме игра слов "измена" — "изменение" принадлежит к этому же семантическому полю: "*Изменил* я тебе, неземная, — | Я земную жену полюбил..." (*Сологуб, 163*: здесь слова *измена* и *земная* анаграмматически пересекаются); "Поверьте, нет, меня не соблазнит |...| И лишь в одном душа моя тверда: | Я *изменяюсь,* — но *не изменяю.*" (*Гиппиус I, 61*); "*Изменять* ничего не хочу |...| *Неизменны* и жизнь, и смерть" (*I, 109*)[4] .

У всех представителей CI топос *бесстрастия* (противопоставляемый пафосу, символу "горящего сердца" CII) полностью сохраняется и после 1900 года. Это относится прежде всего к Брюсову, Сологубу, Бальмонту и Гиппиус: "*...Мне все равно*, мне все равно, слежу игру теней. | Я долго жизнь рассматривал, я присмотрелся к ней. | Как лист, в поток уроненный, *я отдаюсь судьбе*, | И лишь растет *презрение и к людям и к себе.*" (*Брюсов, "Презрение", I, 346*); "Я — упоен! *мне ничего не надо!* | О, только б длился этот ясный сон..." (*I, 380*); "...Нет, не случайность, *не любовь*, не нежность, — | Над нами торжествует — Неизбежность." (*I, 475*); "...Люби меня тихо, как любит луна, | Сияя *бесстрастно*, ясна, *холодна*. |..." (*Сологуб, 300*).

Ницшеанско-дарвинистская идея о том, что все живые существа (включая человека) вовлечены в "борьбу за существование", в которой выживает лишь безжалостный герой, у Бальмонта приобретает (помимо желания автора) слегка комический оттенок: "*...Безжалостны* птицы. *Без жалости* звери. | *Безжалостность* — свойство всех тех, кто живет. |...| Нет, в мире растений — борьба, убиенье, | И петли их усиков — страшный намек..." (*Бальмонт, "Оргия жизни", 240*)

В ранних произведениях Белого и Блока также встречается — и, как правило, без видоизменений — диаволический мотив *бесстрастия*:

> "Ты горем убит, | измучен *страданьем* — | Медведица в небе горит | *бесстрастным* сияньем. | Вся жизнь — лишь обман, | а в жизни мы гости... |...| Под льдистой, холодной броней | вдруг кто-то застонет." (*Белый, "Северный марш", 132—133*); и еще отчетливей в юношеских стихотворениях Блока: "Осенний вечер так печален; | Смежает очи тающий закат... | Леса в *безмолвии холодном* спят | Над тусклым золотом прогалин. | Озер затихших меркнут дали | Среди теней задумчивых часов, | *И стынет все в бесстрастьи* бледных снов, | В покровах сумрачной печали!" (*Блок I, 396*); "...Со мной — лишь дни и *холода* и зноя; | Порой мне *холод душу леденит*, | И я молчу; |...| И я зову — бессчастный, беспокойный..." (*I, 419*); "...А я смотрел кругом без думы, *без участья*, |...| Вокруг себя — *безжалостную* ночь..." (*I, 12*); "*...В час равнодушного свиданья...*" (*I, 13*); "...Я — *равнодушный* серый нелюдим... | Толпа кричит — я *хладен* бесконечно, | Толпа зовет — я нем и недвижим." (*I, 18*); "...А сам, уверенно *бесстрастный*, | Направь к могиле верной путь, |..." (*I, 443*); "Была и *страсть*, но ум *холодный* | Ее себе поработил, |...| В могильном мраке я бродил. |..." (*I, 461*).

Неспособность любить "правильно" (или вообще так, как любят другие), переживание любви как чего-то ч у ж д о г о , такого, что делает чужим самого себя (или как чего-то недоступного для того, кто сам — чужой среди всех) очень часто описывается в ранних произведениях Мережковского, хотя, в отличие от Брюсова или Сологуба, нередко мотивируется религиозно: "И хочу но *не в силах любить* я людей: | *Я чужой среди них*; сердцу ближе друзей — | Звезды, небо, *холодная*, синяя даль |..." (*Мережковский, 14*); "...И мне страшно всю жизнь не *любить никого*. | Неужели навек мое сердце мертво? | Дай мне силы, Господь, моих братьев любить!" (*там же*). Особенно характерно в цитируемом ниже стихотворении "Признание" взывание к Богу с просьбой помочь сердцу "не любить", чтобы воспрепятствовать полному слиянию в экстазе с другим, чтобы уберечься от безумия и потери себя, от гибели: здесь налицо первый член амбивалентной оппозиции "любовь-смерть" (то есть "смерть от любви" (Liebestod) в противоположность "любви к смерти" (Todesliebe)):

> "...Я чувствую, что *так любить нельзя*, | Как я люблю, что *так любить безумно*, | И страшно мне, как будто *смерть*, грозя, | Над нами вест близко и бесшумно... | Но я еще сильней тебя люблю, |...| До ужаса сливаю *жизнь мою*, | Сливаю душу я с душой твоею. | И без тебя я не умею жить. | Мы отдали друг другу слишком много, | И я прошу, как милости, у Бога, | Чтоб научил Он сердце *не любить*. |...| Не знаешь ты, как я тебя люблю, | Быть может, я и сам еще не знаю. |..." (*там же, 16—17*); "*Мы любим и любви не ценим*, | И жаждем оба новизны, | Но мы друг другу не изменим, |..." (*18*).

Коль скоро речь заходит об этом аспекте любви, обращает на себя внимание ее смертельный исход, ее сущностная родственность смерти (любовь и смерть, как две стороны одного и того же явления как бы предвосхищают амбивалентный гротескный миропорядок СIII):

> "...Она растет всегда, везде, | Как *смерть*, могучая, слепая | *Любовь, подобная вражде*." (*там же, 19*); Еще нагляднее — в стихотворении "Проклятие любви": "...*Я цепь любви* хочу разбить. | О, если б вновь мне быть свободным, | О, если *б мог я не любить!* |...| *Избавь, о Боже, от любви!* |...| Все безнадежнее усталость, | Все бесконечнее люблю. | И нет свободы, нет прощенья, | Мы все *рабами* рождены, | Мы все на *смерть*, и на мученья, | И *на любовь обречены*." (*21*).

Характерным для обратимой аргументации диаволического мышления является парадоксальное заключение, что если существует (как подлинная) только диаволическая любовь, то смерть — это единственный адекватный способ "учиться любить", поскольку в обоих случаях речь идет о переживании, об экзистенциальном состоянии, "из которого нет возврата": "...Кто *любит*, — должен быть *рабом*. |...| *Любить научит смерть одна* | Все то, к чему *возврата нет*." (*20*). Если любовь связывается с *безумием* (см. выше "...что

так любить *безумно*"), то возможны оказываются любые прямые и обратные заключения и суждения по этому поводу (как и вообще по поводу любых феноменов и отношений диаволического мира). При этом проблема "неспособности (правильно) любить" соприкасается с проблемой "неспособности высказывания".

Та же "диаволическая логика" — в одновременном отрицании и утверждении ценности аморальной (а значит и включенной в сферу эстетизма) бесчувственности и бесстрастия. Этот столь прочно утвердившийся в приемах декадентства и в образе диаволиста мотив *бесстрастия* многократно использовался в раннем творчестве Мережковского, причем в некоторых случаях он определенно ставится под вопрос и даже нейтрализуется. Об этом свидетельствуют примеры канонизированного топоса "все равно", "усталость", "скука": "С улыбкою *бесстрастия* | Ты жизнь благослови: | Не нужно нам для счастия | Ни славы, ни любви, |...| С младенчества любезное, | Нам дорого — пойми — | Одно лишь *бесполезное*, | Забытое людьми. | Вся мудрость в том, чтоб радостно | Во славу Богу петь. | *Равно* да будет сладостно | И жить, и умереть." (*"Весеннее чувство", 42—43*).

Здесь использованы (в редуцированном виде) положения классического стоического (горацианского) гедонизма с его позитивной оценкой бесстрастия (*счастье* и *мудрость* противопоставляются как прагматической установке "одно лишь полезное", так и порабощению "любви" или социальной активности с ее *славой*): чем меньше интенсивность эмоции, тем слабее тревога несчастья, тем ниже порог между жизнью и смертью. Мережковский неоднократно подчеркивал такое понимание *бесстрастия*, призывая в то же время к "бесстыдной дерзости" при удовлетворении эгоцентрических интересов и страстей, в результате чего и возникает описанная выше двойственность или расщепление диаволической самореализации и витальности: "...*Дерзай* же, полное отваги, | Живую *двойственность* храня: | *Бесстрастный, мудрый холод* влаги | И пыл *мятежного огня.*" (*50—51*). Обратная нигилистическая сторона этой позиции также достаточно очевидна:

> "*Без веры* давно, *без надежд, без любви,* | О странно *веселые думы* мои! |...|" (*74*); "Мне самого себя не жаль. |...| радость и печаль, | *И жизнь, и смерть — одно и то же* |...| Не стоит *ни о чем жалеть,* | И ни на что *надеяться не надо.* | Ни мук, ни наслаждений нет. | *Обман* — свобода и любовь, и жалость. | В душе — бесцельной жизни след — | Одна тяжелая *усталость.*" (*"Усталость", 22—23*); "Будь, что будет — *все равно.* |...| Все *наскучило* давно |...| *Без начала и без цели.* | Не склоняют их мольбы, | Не пленяет красота: |..." (*26—27*); "Страшней, чем горе, эта *скука.* |...| Невыносимым оскорбленьем | Вся жизнь мне кажется порой..." (*"Скука", 28*); "Что ты можешь? В *безумной борьбе* | Человек не достигнет свободы: |...| Если надо, — смирись и живи! |..." (*29*); "...*Я только чувствую опять,* | Какое счастие — не мыслить, | Какая нега — *не желать!*" (*37*); "Так жизнь *ничтожеством* страшна, | И даже не борьбой, не мукой, | А только бесконечной *скукой* | И тихим ужасом полна, | Что кажется — *я не живу,* |..." (*64*).

В конце концов диаволическая "самовлюбленность" самоценной (чисто эстетической) жизни, приводит диаволиста к сознанию того, что это "не-жизнь", и что он не способен любить даже самого себя, не говоря уже о ближних.

"О, если бы душа полна была любовью, | Как Бог мой на кресте — *я умер бы любя*. | Но ближних *не люблю*, как *не люблю себя*, |..." (*67*); "...Мы не смеем, не желаем, | И *не верим, и не знаем,* | И *не любим ничего*. |..." (*73*).

Все эти (и многие другие) примеры типично диаволического понимания топоса *бесстрастия* со свойственной ему внутренней противоречивостью (он оказывается то выражением "высочайшего самоосознания", то — признаком "потери себя") ставятся под вопрос еще более общим противоречием, состоящим в понимании того, что такая аморально-эстетская позиция не может выдерживаться вне самостилизации жизни художника (и художественного текста). В стихотворении "Волны" Мережковский с почти парадигматической полнотой представляет все существенные элементы *бесстрастия* (и вообще почти всех проявлений диаволизма):

"О, если б жить, как вы живете, волны, | *Свободные, бесстрастие* храня, | И *холодом*, и вечным *блеском* полны!... | Не правда ль, вы — счастливее меня? | Не знаете, что счастье — ненадолго... | На вольную, *холодную красу* | Гляжу с тоской: всю жизнь любви и долга | Святую цепь покорно я несу. |...| О, дайте мне невозмутимый *холод* | И вольный смех, и вечную *красу!*... |...| И лишь одним, одним упиться мигом, | Потом навек безропотно уснуть!... | Ни женщине, ни Богу, ни отчизне, | О, *никому отчета не давать* | И *только жить* для радости, *для жизни* | И в пене брызг на солнце умирать!... | Но нет во мне глубокого *бесстрастья*: | И родину, и Бога я люблю, | *Люблю мою любовь*, во имя счастья | Все горькое покорно я терплю. |...| Чтоб *вольно* жить — увы! я слишком слаб..." (*31—32*).

Сознание нереализуемости чисто эстетистской жизненной позиции остается (по крайней мере, у раннего Мережковского) вполне имманентным системе, то есть остается в пределах диаволизма, в котором самоотрицание никоим образом не предоставляет возможностей для самотрансцендирования. Последнее было бы возможно только в том случае, если бы диаволист отказался бы от нулевой позиции "между" и выбрал какое-либо из направлений, независимо от того, позитивным (CII) или негативным (CIII) было бы его решение на экзистенциальное или художественное деяние.

5. 2 "УСТАЛОСТЬ"

Модель CI разработала развитую риторику д е п р е с с и и , центральными понятиями которой являются пустота и ничтожность диаволического су-

шествования (характеризуемые, как *пошлость*). В противоположность следующей, маниакально-депрессивной фазе мифопоэтического символизма, в CI доминирует "истощение", усталость при отсутствии альтернативы подъема в прошлом или в будущем (в этом состоит существенное отличие CI от негативной символики CII)[5].

"...И все мы *ждем* от будничных забот, | *Чего-то ждем... Чего? Никто не знает* | А дни идут... На мертвое «вчера» | Воскресшее «сегодня» так похоже! |..." (*Фофанов, 104*); "...Но цель потеряна, кумир давно разрушен; | Мы к миру *холодны*, и мир к нам *равнодушен*... | Мы *не умеем жить!*" (*119*); "*...Унылый день!* — похожий, как близнец, | На прежние — и так же важно *скучен*, |..." (*128*); "*...Все ждет и ждет она* — | Неведомо кого; | И в час, когда грустна, — | Не знает отчего. |..." (*178*); "*Усталое* сердце не жаждет | Привычной любви бытия... |..." (*132*).

Риторика депрессии особенно характерна для таких авторов, как Случевский и Минский. В отличие от традиционной (романтической) маски "мировой скорби" (например, в лермонтовском духе) депрессивность декадентов отличается демонстративной "беспредметностью" и "немотивированностью". Поэт сознательно отказывается от обоснования своих "отрицательных" эмоций, ибо он скорбит не по поводу какой-либо положительной данности, а просто выражает "бесчувствие". Эта немотивированность дополнительно усиливается навязчивыми повторами депрессивного дискурса:

"Да, *я устал, устал*, и сердце стеснено! | О, если б кончить какнибудь скорее! |..." (*Случевский, 56*); "Еще один *усталый* ум погас... |..." (*58*); "...Все *пусто*, все мертво, и ты горишь не в срок! |..." (*73*); "...Ты, *старая* душа, кончающая век, — |..." (*217*); "*...Я стар*, я некрасив... |..." (*227*); "Как робки вы и как *ничтожны*, — | Ни *воли нет*, ни *силы нет*... |..." (*249*); "Еду по улице: *люди зевают!* |..." (*146*); "...Небо мрачно, все *уныло* ходят |...| Что балы, театры — *надоели*... |..." (*148*); "*Отрады нет* ни в чем... |..." (*Минский, 34*); "...Кто создает в пустыне *скучной* | Мираж обманной красоты |..." (*46*); "...Нет, не проходят дни *унынья* и *бессилья*, | Прилив *отчаянья* растет. |..." (*48*); "...И волны в тиши вопрошали: Зачем? | И берег шептал им: Не знаю." (*51*); "*...Усталость* безопасности, спокойствия и сна. |...| Как я, сквозь *тень усталости* глядишь на все живое. |..." (*55*); "Прости мне, Боже, вздох *усталости*. | Я изнемог |...| И ждать *устал*. |..." (*56*); "...Я спал в *гробу усталости* своей, |...| *Устал* мой дух..." (*61*); "*...Я устал и болен*. | *Я — труп живой*..." (*69*); "...Я жил в *бездействии*, боясь добра и зла. |..." (*70*); "Боже! *Усталость* надвинулась на меня. |..." (*72*); "...Пленительная *лень*." (*112*); "...Мир стал *пуст*. |..." (*217*); "...Не будь его — и в храме *Пустоты* |..." (*310*); "...Мне *скучен* мир полей и сон дубрав |...| И в злом, и в добром я ищу разлада. |..." (*324*); "...В *усталости* души, еще живой, | В *забвении* всего, что было свято, |..." (*325*); "Есть люди, что страстно страдают, | Но *скудно* так жизнь создают, |..." (*Коневской, 109*).

У Брюсова *скука* и *пустота* имеют агрессивный (ср. его уподобление жизни "скучной сказке") или эротический характер:

"...*Бессильно, безвольно* — лицо у лица — | Каким-то мечтам мы вдвоем отдавались, |..." (*III, 234*). Ср. еще более явно у Коневского: "...Сон *летаргический*, душный и мрачный, |..." (*Коневской, 2*); "...Бессильно-тревожный напев." (*43*).

В ранних произведениях Сологуба *бесстрастие* до некоторой степени очеловечивается, отдаленно напоминая "обломовщину" и метафизическую *скуку* и вялость чеховских героев:

"Влачу бесцветное житье | Так *равнодушно*, так лениво. | Мировоззрение мое | Зато упростилось на диво: | Пока живется, надо жить, | Как надо спать, доколе спится, | А *надоест тоску* сносить — | Так можно удавиться." (*95*); "*Безочарованность и скуку* | Давно взрастив в моей душе, | Мне жизнь приносит злую муку | В своем заржавленном ковше." (*102*); "Я также сын *больного века*, | Душою *слаб* и телом хил..." (*105*); "Мы *устали* преследовать цели, | На работу затрачивать силы, — | Мы созрели | Для могилы..." (*139*); "Мы спокойны, *не желающие*, | Лучших дней не ожидающие, | Жизнь и смерть равно встречающие | С отуманенным лицом." (*159*); "Дорогой *скучно*-длинною, | *Безрадостно*-пустынною, | Она меня вела, |...| И разум отуманила, | И волю отняла..." (*159*); "Мутное утро грозит мне в окно, | В сердце — тревога и *лень*. | Знаю, — мне грустно провесть суждено | Этот неласковый день. |...| «Силы на мелочь давно разошлись, | *Сил* во мне больше и *нет!*»" (*100*); "Я *устал*, — я едва только смею дышать, — | И недужны, и трудны людские пути..." (*145*); " И *нет во мне воли, и нет во мне сил...*" (*235*); "Моя *усталость* выше гор..." (*263*); "Изнемогающая *вялость...*" (*263*); "...*Скучно*, страшно, замирает | Все вокруг. | В ясных улицах так *пусто*, | Так мертво. | Не слыхать шагов, ни хруста, | *Ничего* |...| Под холодною луною | Я одна..." (*314*).

Ср. также у Бальмонта: "Как медленно, как тягостно, как *скучно* | Проходит жизнь, являя тот же лик. |...| А в сердце дышит бьющийся родник, | И *нового* он хочет каждый миг, |...| Нет, есть восторг минуты исступленной |..." (*Бальмонт III, 97—98*); "Простор степей с кошмаром желтой *скуки*, |..." (*III, 188*); "В ней неразгаданное горе, | Ей *скучен* жизни ровный шум, |..." (*IV, 97*); "Отчего мне так *душно*? Отчего мне так *скучно*? |...| Дни мои равномерны, жизнь моя однозвучна, | Я *застыл* на последней черте. |..." (*IV, 101*); "И на улицах угрюмых | Было *скучно* и морозно. | Било полночь в наших думах. | Было поздно, поздно, поздно." (*"Поздно", БП, 246*); и у Анненского: "...Не *Скуки* ль там Циклон залег, | От золотого зноя хмелен, |..." (*Анненский, 69*); "...И *скуки* черная зараза | От покидаемых стволов..." (*69*); "...На губах — отрава злости, | В сердце — *скуки* перегар..." (*76*).

Гиппиус относит фатализм и безрадостность художника-созидателя на счет бездохновенности самого Бога-творца:

"Без ропота, без удивления | Мы делаем, что хочет Бог. | Он создал нас *без вдохновения* | И полюбить, создав, не мог." (*Гиппиус I, 32*); "И сердце, как там, на земле, — *равнодушно...*" (*I, 72*); "Все радости — *скучны...*" (*I, 85*); "И злому *равнодушию* | Себя я не предам..." (*I, 120*); "Чем сердце *равнодушнее* — | Тем Господу угоднее оно..." (*I, 130*).

Таким образом, в диаволизме классический топос позитивного покоя, стоического бесстрастия (*ἀταραξία*) превращается в исходную точку угасания всякого движения воли; у Брюсова это состояние временами приобретает характер одурманенного бессилия:

"...И, *без силы* подняться, *без воли* прижаться... |...| Озаренный, смущенный, ребенок влюбленный, | я *бессильно плыву* в безграничности грез..." (*Брюсов I, 59*) — или же в негативном плане: "*Я бессилен*, я мертв от желаний..." (*I, 73*). Все пребывает в состоянии пассивности, ожидания инициативы со стороны других или извне (в частности из потустороннего мира): "Но *жду* твоей любви! Хочу, чтоб ты любила..." (*Гиппиус I, 60*); "Сердце исполнено счастьем желанья, | Счастьем возможности и *ожиданья*, — | Но и трепещет оно и боится, | Что ожидание — может свершиться... | Полностью жизни принять мы не смеем..." (*I, 78*); "*Я жду движенья*, знака, слов..." (*I, 149*).

В книге Брюсова "Urbi et Orbi" (1901—1903) более последовательно, чем в стихотворениях 1897—1901 г. разработана диаволическая символика; примером может служить стихотворение "L'Ennui de vivre...", в котором усталость от жизни превращается в усталость от самого искусства: "*Я жить устал* среди людей и в днях, | *Устал* от смены дум, желаний, вкусов, | От смены истин, смены рифм в стихах. | Желал бы я *не быть* «Валерий Брюсов». | Не пред людьми — от них уйти легко, — | Но пред собой, перед своим сознаньем, — |..." (*Брюсов I, 293—295*); ср. также фрагменты из раздела "Антология" (*I, 338*), прежде всего: "Сон" (*I, 340*) и "Лед и уголь" (*I, 340—346*), а также значительно более позднее стихотворение "Усталость": "...Я смертно *стыну* в неотступном сне... | Зачем же ты, в холодной глубине, | Как призрак жизни, клонишься ко мне?..." (*I, 485*).

У Сологуба мы находим многочисленные примеры этих мотивов и после 1900 года: "...*Мне веселости не надо.* | Что мне шум и что мне свет! |...| Белым шелком красный мечу, | И сама я в грозный бой | Знамя вынесу навстречу | Раги вражеской и злой." (*Сологуб, 318*); "...Умереть или жить, | Расцвести ль, зазвенеть ли, | Завязать ли жемчужную нить." (*268*). Аналогично у Гиппиус: "...Так жизнь проходит и пройдет | Благим сияньем озаренная, | *И ничего уже не ждет* | Моя *душа невозмущенная.* | *Неразличима* смена дней, | Живу без мысли и *без воли* я, | Без упований и скорбей, | В одной блаженности — *безволия.*" (*Гиппиус II, 24*); "...И, пророчествам внимая, | *Тупо, медленно живу,* | *Равнодушно* ожидая | Их свершенья наяву. | Помню, было

слово: крылья... | Или брежу? *Все равно!* | Без борьбы и без усилья | *Опускаюсь я на дно.*" *(II, 29)*; "...Цветы мои *усталые*... | Вы — дни мои напрасные, | Часы мои несмелые, |..." *(II, 36)*; "...*Я — усталый, я — бессильный*, | Мне ли с вихрем совладать? |..." *(II, 73)*; "...Бегу от судорог *безволия* | И перепутанных узлов. |...| Не лучше ль в тихой *безжеланности* | Уснуть,..." *(II, 92)*; "...Ужели погибать и воскресать | Душа упрямая *устала*? |..." *(II, 97)*.

Жест "безразличия"[6], "увядания" и "ускользания" после 1900 года становится стандартным опознавательным знаком "декадентов". Следы соответствующих мотивов встречаются также у Анненского и в раннем творчестве Блока:

"...Ни о чем не *жалеть*... *Ничего не желать.* | Только б *маска* колдуньи светилась | Да клубком ее сказка катилась | В серебристую даль, на сребристую гладь." (*Анненский, 80*); "И жизнь, и смерть, я знаю, *мне равны*. |...| *Мне все равно* — ..." (*Блок I, 419*); "*Мы устали.* Довольно. Вперед и вперед | Неустанно влекла нас природа... |...| Весь-то жизненный путь мы прошли до конца, — | И концом оказалось начало... |..." *(I, 434)* и, совершенно в стиле Добролюбова: "*Устал я.* Смерть близка. К порогу | Ползет и крадется, как зверь, |...| К чему? Никто не даст ответа. | Душевный мир — богам кадить... | Но этот мир душа поэта | Не может больше выносить!" *(I, 443)*.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Если в CI в сексуальной сфере преобладает "импотентность", "беспредметная", чисто нарциссическая форма удовлетворения своей *страсти* (*страсть* одновременно означает и "сильное влечение" и "страдание"), то в CII господствует асексуальная мистико-эротическая связь-проекция, которая в значительной мере теряется в Другом, в возвышенности идеализированного представления. В CIII, напротив, конкретная сексуальность выступает во всей реальной полноте, как ремифологизирующая сила, противопоставленная как мнимому миру CI, так и идеальности CII. В гротескном мире сексуальность амбивалентна — она и прообраз, и изнанка "возвышенных" представлений.

"Суровость", которой добивается Гиппиус от художника, носит откровенно садо-мазохистские черты. В раннем стихотворении Гиппиус "Гризельда" появляется черт и клеймит скромность и сострадание как самые большие грехи.

Диаволизм переворачивает традиционную оппозицию высокой *любви* и инстинктивной *страсти*, нейтрализуя при этом оппозицию *страсть / бесстрастие*: инстинктивная (витальная) *страсть* так же а м о р а л ь н а, как и "отсутствие сострадания", "холодность чувств", *бесстрастие;* и то, и другое, однако, "честнее" и чувственно "реальнее", чем возвышенная *любовь*: "*Не верь*, о сердце, *счастью* — счастье быстротечно, | Не верь, о сердце, горю — и оно не вечно. | Лишь *верь страстям* кипучим — *всемогущи страсти.* |..." (*Минский, 49*); "...В странах безвестных, небывалых | Идет война, гуляет мор — | *Страстей, страданий, стра*хов шалых, | *Любви* и гнева древний спор. |..." (*Коневской, 112*); "Ты прав — не века сын, я чую лишь отзвучья | На мертвую тоску иль на *живую страсть.* |..." *(121)*; "Ты *страсть* от сердца отрешила, | Твой бледный взор надежду сжег. | Ты жизнь мою опустошила, | Чтоб я постичь свободу мог. |..." *(249)*; "В ее словах был грех и *страстью* взор горел, |...| Она бы соблазнить могла и херувима, | Но демон обольстить ее бы не сумел, | И, в мире, не признав святого ничего, |..." *(250)*; "Пусть жизни *жар* и *страсти зной* | Сольются в запахе одном, |..." (*III, 125*); "Да, я люблю одну тебя, | За то, что вся ты — *страсть*, |..." (*Бальмонт III, 120*); "Слабеют яростные стрелы | Земных *страстей.* |..." (*Сологуб I, 164*).

Наиболее выражен витальный и эротический аспект *страсти* у Брюсова: "...Я томлюсь от *жажды жизни*, | Я дрожу сквозь сон. |..." (*Брюсов III, 242*), "...О, *страсть*! — перед тобой стою я, как боец, | Толпа со мной идет ущельем зданий, |..." *(III, 263)*; "Я *жизнью пьян.* Напиток жгучий | По жилам разошелся... жжет. |..." *(III, 264)*; "...О *миги страсти*, каждый! каждый! |...| Люблю моих заклятий власть, | Мне нужны слезы, чьи-то муки, | Победа, гордость — но *не страсть.*" *(III, 265)*. *Страсть* означает здесь совокупность инстинктов (*А., 1963, 34*; ср. также *Эллис 1910, 179 и сл., В. Жирмунский 1922, 14 и сл., 21*).

Если в программе эстетизма господствует идеал (идол) "холодной красоты" и, следовательно, "принцип *бесстрастия*": ("Кумир Красоты столь же бездушен, как кумир Пользы...", — *Брюсов VI, 589*), то в панэстетизме (и, соответственно, в диаволизме) "пафос бесстрастия" превращается в "пафос страсти" (*С. К. Кульюс 1985, 61* относит этот переворот в творчестве Брюсова к 1900 г. Представляется, однако, что правильнее датировать этот момент уже серединой 90-х гг.).

Тем не менее для современников Брюсов навсегда остается "поэтом без поэзии, пророком без вдохновения" (*Ю. А. Айхенвальд 1910, 4*); а его произведения упрекаются в рассудочности и холодном совершенстве ремесленной поделки (на манер Сальери) (*там же*).

2. Понятие *бесстрастие* используется не столько как отрицание *страсти*, сколько для выражения "бесчувствия", "оцепенения" (в тесной связи с парадигмой *усталости*): "...Поздний день горит *бесстрастно*, | Небо смотрит *безучастно* |..." (*Минский, 154*); "Нежно-*бесстрастная*, | Нежно-холодная, | Вечно подвластная, | Вечно свободная. |...| В море бегущая, | Вольнолюбивая..." (*Минский "Волна", 1972, 131—132*).

При этом идеал "холодной красоты" в CI также "бесстрастен" (возможно, что здесь есть рефлексы кантовского определения прекрасного): "...Есть что-то горькое для чувства и сознанья | В *холодной красоте* и блеске мирозданья..." (*Надсон, 238*); "...И вдруг кругом меня все *тишь* святая, | Как суша, все *незыблемо* стоит, | И, *красотой бесстрастною блистая*, | Из недр своих природа жизнь струит. |..." (*Коневской, 4*); "Но *бесстрастный, безучастный*, | Я стою в своем *кругу* |..." (*Бальмонт II, 136*); "И другая, в свете *страсти без страстей*, | Говорит: «О, смертный! Полюби людей»..." (*Бальмонт III, 179*); "...Проклинаю немую | *Безучастность* лица неземного, | И смотрю на тебя, роковую, | Ожидая последнего слова. " (*Сологуб IX, 37*); "...Если розы красны, | То купавы бледны. | Небеса *бесстрастны*, | Мы же, люди, бедны. ..." (*V, 122*); "...Проходишь ты, горя красою *безучастной*. | Боишься ты любви, томя напрасно грудь | Мечтами гордыми и жалостью *бесстрастной*. | Но более, чем жизнь, чем свет и божество, | Твоей души люблю я *красоту больную* |..." (*Минский IV, 5*); "...Гляжу *без волненья* |...| На чуждый значенья | Цветной арабеск. " *(352)*; "*Бесстрастно* лежит эта ночь в небесах, | Как будто в гробу..." *(390)*; "И в *равнодушии* надменности, | Свой дух безмерно возлюбя, | Ты создаешь *оковы пленности*: | Мечту — рабу самой себя? |..." (*Бальмонт БП, 169*). Дж. Гроссман *(J. Grossman 1985, 121)* связывает мотив бесстрастия у Брюсова и у Бальмонта с влиянием "The Narrative of A. Gordon Pym" Э. По.

У Бальмонта *бесстрастие* есть неотъемлемая часть женской эротики: "Наша царица, бледная, ясная, |...| В самом *бесстрастии пламенно-страстная*, |..." (*Бальмонт, "Восхваление Луны", БП, 213*); "Она придет ко мне безмолвная, | Она придет ко мне *бесстрастная*, |..." *(I, 235)*; "Отчего между женщин нам дороги те, | Что *бесстрастны* в победной своей красоте? | Оттого, что в волшебной холодности их | Больше скрытых восторгов и ласк огневых |..." (*I, 99)*; "...Вот уже испорчена молодость твоя, | Стынет впечатлительность к сказкам бытия. | И душой *холодною*, полной пустоты, | В жажде новых пряностей, новой *остроты*, |..." *(II, 57)*.

Уже в романтизме *бесстрастие* — основной признак ироничного, даже циничного анти-героя, причем первоначально оцениваемые негативно бесстрастие и дистанцированность впоследствии подвергаются позитивной переоценке: "Тучки небесные, вечные странники! |...| Нет, вам наскучили нивы бесплодные...| *Чужды вам страсти и чужды страдания*; | Вечно *холодные*, вечно свободные, | Нет у вас родины, нет вам изгнания. " (*Лермонтов II, 62*); "...Смири *страстей* своих порыв, | Будь, как другие, *хладнокровен*, | Будь, как другие, терпелив. |...| Не обожай ничью святыню, | Нигде приют себе не строй. |...| Смотреть привык-

ни равнодушно..." (*II, 97*).

Склонность предсимволистов к мотиву *бесстрастия* может быть проиллюстрирована многочисленными примерами из произведений А. А. Голенищева-Кутузова: "Пойдем туда, где нет ни счастья, ни кручины; | Где умолкает шум ненужной суеты, | Где льдами вечными покрытые вершины | Глядят на мир и жизнь с *бесстрастной* высоты!" (*Голенищев-Кутузов, "Философские течения", 366*); "Глубже все в грудь проникает *бесстрастья* целительный холод..." (*там же, 383*); "...Не верь обетам вдохновенья | И сердцу воли не давай. | Гляди на мир спокойным оком. | *Бесстрастен* будь..." (*Голенищев-Кутузов [1877] 1972, 240*).

Признавая значение Минского для символизма, Блок критикует его "холодность" и "схематичность", которые он понимает как выражение "неполной искренности" (*Блок, "Письма о поэзии", V, 277*)

У Добролюбова также находим типично диаволический "каталог негативных добродетелей": "Будь ревнив, суров, свободы враг угрюмый! | *Угаси порывы, чувство*: пусть молчат! | Пусть шипят на них всезлобно змеи-думы! | Пусть царит безумство, *гордость* и разврат!..." (*Добролюбов I, 31*).

А. Долинин (*А. Долинин 1914, 301*) видит в *бесстрастии* (помимо *нелюбви, скуки*) основную тему лирики раннего Мережковского: "Это *холодное*, синее небо, далекие звезды, *бесстрастные волны*, всеобъемлющий Бог, белый чистый камень, крылья, [...] одиночество, отчужденность, холод, *бесстрастие* — и масса производных от них слов и синонимов..." В стихотворении о Леонардо Мережковский использует типичную для раннего символизма оксюморонную формулу, которая стала весьма продуктивной для всей амбивалентной парадигмы *страсти/бесстрастия* в целом: "...Ко всем земным *страстям бесстрастный*, | Таким останется навек — | Богов презревший, самовластный, | Богоподобный человек. " (*Мережковский, "Леонардо да Винчи" [1895] 1972, 171—172*).

3. Анненский (*Анненский, "О современном лиризме", КО, 343*) видит в эротике Брюсова не столько выражение физической любви, сколько "процесс творчества, то есть священную игру словами". В эротике Брюсова весьма легко обнаруживается "красота флагелляции и мазохизма". В эту психологическую тенденцию укладывается и брюсовская склонность к "прекрасному призраку жизни", "мечте", которую он любит больше "чем самую жизнь" (*там же, 344*).

Белый (*Белый, "Брюсов", ЛЗ, 180*) видит в Брюсове типичного представителя декадентства с его разграничением жизни и искусства.

В одной из немногих самокритичных дневниковых записей Брюсов размышляет над проблемой "книжного существования" в чистом виде: "Окружаю себя книгами и тетрадями [...] Обратиться в *книжного человека*, знать *страсти* по описаниям, жизнь по романам, — да, хорошая цель!" (*Брюсов, Дневники, 33*).

Многочисленные дневниковые записи Брюсова подтверждают его амбивалентное отношение к своей "слабости чувств": "Я не был молод смолоду, я испытывал все мучения раздвоения. С ранней юности я не смел отдаваться чувствам. Я многим говорил о любви, но долго *не смел любить...*" (*Брюсов, Дневники, 37*)

Уже в самых ранних стихотворениях возникает мотив "неспособности любить" (пока еще в одеждах неоромантических метафор): "В минуту сладкого свиданья | не дремлет мой упорный *ум* [...] Он уличает *ложь мечтанья* [...] *В любовь не верует душа* [...] Не внемля голосу ума, | Любовь решает все сама. " (*Брюсов, ЛН 85, 38*).

О теме несоединимости, "изоляции", "неспособности любить" в лирике Гип-

пиус ср. *О. 1972а, 75 и сл.* ("мотив отдельности или отделенности всегда налицо"). Сведение впоследствии Гиппиус счетов с декадентством 90-х годов было в первую очередь направлено против Добролюбова и Брюсова (см. *Гиппиус ЛД, 52*). Главный ее упрек состоит в утверждении, что декаденты были неспособны к "любви".

Ср. созвучные высказывания в стихотворении Гиппиус "Только о себе" (*Гиппиус II, 61—62*): "Мы, — робкие, — во власти всех мгновений. | Мы, — *гордые*, — рабы самих себя. | Мы веруем, — стыдясь своих прозрений, | И *любим мы, — как будто не любя*. |...| Мы, — тихие, — в себе стыдимся Бога, | Надменные, — *мы тлеем, не горя*... | О, страшная и рабская дорога! | О, мутная последняя заря!"; ср. также в стихотворении 1907 года: "...Ты знаешь, счастье, ты одинокий, | В свободе счастье, — и в *Нелюбви*. | Охладевая, творю молитву, | Любви молитву едва творю... | Слабеют руки, кончаю битву, |..." (*II, 38—39*) а также: "...*Я людей любить, страдая* и ревнуя, |*не умею*, |..." *(II, 110)*; ср. у Анненского: "...*Любить хотел я, не любя*, | *Страдать* — но в стороне, | И сжег я, молодость, тебя | В безрадостном огне..." (*Анненский, 188*).

Тот же топос аморальной эмоциональной холодности встречается у Добролюбова: "...*Устало* снисходит она к поцелуям. | Ее холодящие руки бесстыдны..." (*Добролюбов, I, 42*); "...Затем-то в *бесстрастие* мы летим скоротечно..." *(II, 27)*, и прежде всего в стихотворении "Из бесстрастий": "Мы свершили весь путь *бесстрастия* смело. | *Не дрогнуло даже сожаленье в груди*, | Глубоко дышало юное гордое тело... | Мы стояли на страшном пути! | Непонятно теперь, зачем так тревожно | Достигла навеки *бесстрастья* душа | И что действовать снова *безумно* возможно, | Опьянением розы вечерней невинно дыша." *(II, 31)*; "...В лист на поверхностях вод. | Смотрят недвижные горы, | Смотрят *бесстрастные* взоры..." *(II, 57)*; "...*Бесстрастно* как яд я давно приготовил измену..." *(II, 64)*.

О внутренней противоречивости "любви / не-любви" ср. "...Говорят, я когда-то сказал | И расстался с кем-то в печали, | Хоть *любить, нелюбить давно перестал*..." *(II, 39)*; "...*Я полюбил* тебя бы *страстно*, | Тебя *любить же не могу*, | *Любя и нет*, все ж странно лгу!" *(II, 43)*.

Между неспособностью к любви и неспособностью к ненависти устанавливается прямая связь: "Я не вижу врагов, *не могу враждовать*..." (*Фофанов, 192*); "Я не могу понять, как можно *ненавидеть* |...| Я радости не знал — сознательно обидеть, | Свобода ясности мне вечно дорога. | Я всех люблю равно *любовью равнодушной*, | Я весь душой с другим, когда он тут, со мной, | Но чуть он отойдет, как, светлый и воздушный, | Забвеньем я дышу — своею тишиной. |...| Я всех люблю равно *любовью безучастной*, | Как слушают волну, как любят облака. |...| Когда *любя люблю*, когда любовью болен, | И тот — другой — как вещь, берет всю жизнь мою, | Я *ненависть* в душе тогда сдержать не волен, | И хоть в душе своей, но я его *убью*." (*Бальмонт, "Сознание", БП, 259*); "Можно жить с закрытыми глазами, | *Не желая в мире ничего*, |...| И понять, что все кругом мертво. | Можно жить, безмолвно холодея, | Не считая гаснущих минут, |...| Можно все заветное покинуть, | Можно все бесследно *разлюбить*. |..." (*Бальмонт БП, 162—163*).

В связи с мотивом "не любви" (или "не-ненависти" как формы презрения к людям) ср. следующие примеры: "Снова сердце жаждет воли | *Ненавидеть и любить*, | Изнывать от горькой боли, | Преходящей жизнью жить, |..." (*Сологуб I,*

157); "Я знаю *ненависть*, и, может быть, сильней, | Чем может знать ее твоя *душа больная*, | Несправедливая и полная огней | Тобою брошенного рая. |..." (*Бальмонт БП, 177*); "...Я в мире всем *невольный враг*, | Всей жизнию своей, | И не могу не быть — никак — | Вплоть до исхода дней. |..." (*БП, 170*); "*Я ненавижу человечество*, | Я от него бегу спеша. | Мое единое отечество — | Моя пустынная душа. | С людьми скучаю до чрезмерности, |..." (*IV, 75*).

Особенно много примеров этого мотива находим у Минского: "...Ах, на свете *друга нет*, | И что нет его, не жаль! |...| *Не хочу иметь друзей*, | Не могу быть другом я. | *Никого я не люблю*, | Все мне чужды, чужд я всем, | Ни о ком я *не скорблю* | И не радуюсь ни с кем." *(32)*; "...*Любить* людей — за что? |...| Когда любовь и скорбь и все — лишь *сон бесцельный*? |..." *(35)*; "...*Полюбить его не в силах*, | И расстаться с ним не хочет..." *(128)*; "Нам без вражды *невозможно любить*, | Как невозможно оковы железные | Нежной слезою разбить. |..." *(394)*; "Но *нет любви*, нет истины, нет веры, — | И жизнь скучна, как в осень вечер серый, | И храм надежд замолк и опустел..." *(I, 164)*; "Пускай на грудь мою, *согретую любовью*, | Прокралась клеветы холодная змея. |..." *(III, 89)*; "Мы любили друг друга *любовью иной*, |...| Мы любили не чувством, а *волей больной*, | Изнемогшей в тоске и гордыне. |..." *(195)*; "Еще я *не люблю*, — но уж томлюсь загадкой: | Ты, друг, полюбишь или нет?" *(191)*; "...А где-то, слух дразня, | Звучала песнь *любви* — для всех, не для меня." *(I, 244)*; "*Я влюблен в свое желанье полюбить*, | Я грущу о том, что не о чем грустить. |...| Мне жалка невинность, мне презренен грех, | Люди мне чужие, я — чужее всех. |...| Ужас перед ближним, страх перед собой." *(I, 246)*; "Но вместе быть я не могу с тобою. |...| И Бог, людей ревнуя, запретил, | Чтобы душа слилась с чужой душою. | Я ухожу, склоняясь пред судьбою, | Лишь оттого, что *слишком я любил*." *(III, 126)*; "В тот вечер памятный *любовь свою я сжег*, |...| Тебя навек теряя." *(198)*; "*Боюсь любви*, бегу святынь, | Чуждаюсь кроткого бессилья, |..." *(291)*; "В душе любовь, но *не слова любви*. | Я опьянен желанием свободы. | Я цепи рву твои, людей, природы. |..." *(304)*.

Прекрасный пример "мета-эмоций", характерных для СI, содержится в следующих строках Минского: "...И я — Бог весть зачем — *любовью отраженной* | *Любовь их полюбил*, их девственные сны, |...| Мы любим оттого, | Что *собственной души никто любить не может* [здесь вновь появляется инверсия темы Нарцисса] , |...| И жаждем мы обресть друг в друге божество. | Но люди все равны. Очнувшись от лобзаний, | В любимом образе *себя же узнаем* |...| И *одиночество* еще страшней *вдвоем*. |...| Любовь есть ожиданье чуда, | Но чуда нет, и *нет любви*." (*132—133*); ср. почти идентичное: "...Кто сам *себя любить не может*, | *Любить другого* осужден. |...| Любовь была исканьем чуда, | Но *чуда нет* — и *нет любви*. |...| В обманах сна *обман любви* восходит, |...| Любовь мертва, но тень ее все бродит, |...| Люблю игру свободной жизни, | Себя и всех — и никого. |..." (*270—271*), а также: "*Любить других*, как самого себя? | Но сам себя презреньем я караю. |...| В чужой душе все глубже и ясней | Я прозревал клеймо своих *страстей*, |...| И всех людей, равно за всех скорбя, | *Я не люблю, как самого себя*." *(323)*; "Когда от *презренья к себе* содрогаюсь, |..." *(III, 118)*; "*Я не любил*..." (*Коневской, 29*); "...*Я не любил*, но как стремился | Любить: мой дух кипел, творя, |..." *(44)*.

Во французском декадентстве, в частности в "La bas" Ж.-К. Гюисманса, "женщина, как самостоятельная сущность, радикально элиминируется, она внедряется в качестве идеи в мужчину и служит для вызывания нравящихся ему чувств.

Он любит свою любовь" (*А. 1978, 49*). То есть, аналогично маньеризму, "Богом" становится не предмет любви, а любовь сама по себе (*G. R. Hocke 1987, 238*).

Связь между "не-любовью" и ненавистью (или презрением) к самому себе особенно сильно выражена у Брюсова: "...Я за то *презираю себя*, | Что сегодня, как скучную сказку, | Осмею я безумную *ласку* |..." (*Брюсов III, 214*); "...*Я не могу любить* беспечное дитя, |...| Мой идеал! *В любовь играешь ты шутя*, |..." *(III 215)*; "*Не говори* мне, что *ты любишь* меня! |...| Я люблю *мечты — о невозможном*. |..." *(III, 239)*; "Люблю я имя Анна,|...|*Люблю его — и нет*. |..." *(III, 261)*; "...Неразделенная *любовь*, | Мечта неутоленной *страсти*." *(III, 264)*; "Ты сумела сказать мне без речи: | С красотою красиво живи, | Полюби эту грудь, эти плечи, | Но, *любя, полюби без любви*. |..." (*Бальмонт, "К Елене", БП, 286*); "...Отчего, *не любя ни других, ни себя*, | Ты печален, как песня без слов? |..." (*БП, 191*); "...Но за далью небосклона гаснет звук родного звона, | Человеческого стона *полюбить я не могу*." (*БП, 121*); "...Как будто бы можно в блаженстве не ведать печали, | Как будто бы сердце людское способно *любить!*" *(I, 215)*; "...Что *нет любви* для нас, | Что к счастью нет возврата. |..." (*БП, 200*); "...Что от твоей *любви* — в твоей душе — *мертво*. | Мертво, как в небесах, где те же день и ночь |...| И эти строки | Есть клятва, что и я — не только раб страстей." *(III, 166)*; "...И, забыв, что *любовь невозможна* для нас, | Как отрадно мечтать и любить — | Без улыбки, без слов, |..." (*БП, 82*); "Любить? — *Любя, убить* — вот красота любви. | Я только миг люблю — и удаляюсь прочь. |...| Я *не люблю* тебя. Мне жаль тебя губить. | Беги, пока еще ты можешь *не любить*. |...| Светить и греть? ... — Уйди! Могу я только жечь." (*"Пламя", БП, 133*); "И если *обманна*, как всюду, *любовь*, | *Любовью* и мы усладимся. | И если с тобою мы встретимся вновь, | Мы снова чужими простимся. |..." (*БП, 127*); "Я больше ее *не люблю*, | А сердце умрет без любви. |...| И жизнь мою смертью зови. |..." (*БП, 252*); "...Даль небес была беззвездна. | Было слишком очевидно, | Что любить, *любить нам — поздно*. |..." (*БП, 245*); "Мы *любили*, когда-то, давно, |..." (*БП, 298*); "Мы не можем ласкать, | *Не умеем любить*. |..." (*БП, 89*); "...Как душа в *любви* седеет, *холодеет красота*, | Как душа, что так любила, та же все — и вот не та? |..." (*БП, 279*); "Я не знаю, что такое — презрение, | *Презирать никого* не могу. |...| Я не знаю, как можно быть гордым | Пред другим. Я горд — пред собой. |..." *(III, 154)*; "Если б хотел я *любить*, | Если бы мог я *желать*, — | В мире кого полюбить, | В жизни чего пожелать? | Только Отец Мой да Я, | Больше и нет никого. | Жизнь без *хотенья* — моя, | *Воля* без жизни — Его." (*Сологуб IX, 121*); "Измученный жгучею болью, | Горячею облитый кровью, | Пойми, где предел своеволью, — | Я *муки сплетаю с любовью*. |..." (*IX, 113*); "Я не лгу, говоря, что *люблю* я тебя, | Но люблю для себя, и лаская *губя*. |...| Я твое и свое сочетал бытие, ..." (*IX, 126*).

4. В связи с данным мотивом ср. приведенные выше примеры, касающиеся *измены*, а также следующие цитаты из Бальмонта и Сологуба: "Поняв подвижность легкой пены, | Я создаю дрожащий стих, | И так люблю свои *измены*, | Как *неизменность* всех своих. |..." (*Бальмонт, БП, 218*); "И ты *изменила* | Не черной *изменой*, | Но быстрою смертью своей красоты. |..." *(I, 217)*; "Она [Луна] *меняется* опять |..." (*"Восхваление Луны", БП, 214*); "Ты правдива, хотя ты *измена*, |..." (*"К Елене", БП, 286*); "...Над пустыней полусонной умирающих морей, |...| Ускользающая пена... Поминутная *измена*... |..." (*БП, 121*); "Меж тем как я, свой образ *изменив* , |...| *Забыв*, что был и я, как он, красив, | Склоняюсь к бездне

жутко-незнакомой, — |...” (*БП, 179*); “Я говорю тебе, творец, | Что мы *обмануты*, мы плачем, точно дети, | И ищем: где же наш Отец? |...” (*“Зачем?”, БП, 83*); “Но зато он встретит страны, |...| Где *измены и обманы* | Поражают красотой. |...” (*IV, 110*); “Ты будишь чувства тайно-спящие, — |...| Твои куда-то прочь глядящие, | Твои *неверные глаза*. |...” (*БП, 157*); “...Волна волне шепнула: «В тебе — мечта». | И плещут вновь: «Меня ты *обманула!*» | — «Меня ты *обманула. И ты — не та!*»” (*“Волны”, БП, 247*); “Не знаю. *Я вечно — другой*. |...| Я в каждой *измене* — живу. |...” (*БП, 242*); “Я весь — огонь, и холод, и *обман*, | Я — радугой пронизанный туман.” (*БП, 143*); “...Ничего вокруг *не изменилось*, | Но во мне все сделалось *иным*, — |...” (*Сологуб V, 144*); “...Созидать себе *обманы*, — | Ряд земных туманных снов, | Незалеченные раны | Прятать в россыпи цветов, ...” *(I, 157)*; “...Но все земные сладости — | *Обманы* краткие, прельщения Твои. | *Обманом* очаровано | Невинное дитя, | И если смертью сковано, | То сковано шутя. |...” (*V, 125*); “Живи и верь *обманам*, | И сказкам и мечтам.” (*IX, 169*); “Все, чем жизнь тебя манила, | *Обмануло, изменило*, — | Неизбежная могила | Не *обманет* лишь одна.” *(I, 74)*.

5. Пассивность, рецептивность и депрессия, вплоть до полной неспособности к действию, не менее характерны для английских и французских декадентов, чем для их русских коллег (*M. [1933] 1970, 41, 147, 330; G. Mattenklott 1970, 90 и сл.; A. [1899] 1958, 10*; о “сатурнической меланхолии” в маньеризме ср.: *G. R. Hocke 1987, 26 и сл.*). В негативно-ироническом романтизме соответствующий мотив детально разработан: “...Без сожаленья, без участья | Смотреть на землю станешь ты, | Где нет ни истинного счастья, | Ни долговечной красоты |...| Где не умеют без боязни | *Ни ненавидеть, ни любить...*” (*Лермонтов, “Демон”, ст. 809—816*); “...Кто устоит против разлуки, | Соблазна новой красоты, | Против *усталости и скуки* | И своенравия мечты?...” (*там же, 821—824*); “И *скучно* и грустно, и некому руки подать |...| Любить... но кого же? |...| И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, — | Такая пустая и глупая шутка...” (*Лермонтов II, 45*); “*Устало* все кругом: *устал* и цвет небес...” (*А. Фет, 118*); “*Скучно* мне вечно болтать о том, что высоко, прекрасно; | Все эти толки меня только к зевоте ведут...” *(205)*.

В 1880-х гг. *усталость и скука* становятся наиболее употребительными мотивами — например, у Надсона: “...*Устал* я жить, *устал* я ждать любви | И позабыл измученной душою | Желания разбитые мои.” (Надсон, *60)*; “...Но я *устал...* Мне *наскучило* жить | Пошлою жизнью...” *(172)*; “...Я болен, я *устал...*” *(175)*; “Сегодня как-то я особенно *устал*. |...| А я — я не могу уснуть, и вновь полно | Больное сердце старою тоскою...” *(217)*; “...И томительно тянутся *скучные* дни | Пошлой прозы, тоски и обмана.” *(222)*; “...А я — я труп давно... |...| И я *устал... устал...* и крылья одряхлели...” *(228)*. Столь же программно звучит в первом томе “Русских символистов” Брюсова (М., 1894) стихотворение А. Миропольского “Я устал...” *(35)*

В своем разборе лирики Сологуба Блок подчеркивает типичную для нее позу “все равно”, которая связана с формулой “жизнь как сон”. (*Блок, “Письма о поэзии”, V, 284 и сл.* Об этом ср. *А. Г. Горнфельд 1914, II, 36; Л. Шестов 1911, 69)*. См. также следующие примеры у Сологуба, Бальмонта и Минского: “Еще томительно горя, | не умер тихий день. | Еще *усталая заря* | Не вовсе погрузилась в тень, — |...” (*Сологуб I, 139)*; “...Но, Божьим радуясь веленьям, | Согласованьям

бытия, | Внезапным вспыхнет вдохновеньем |*Душа усталая* моя. ” (*V, 188*); “Верить обетам пустынным | Бедное *сердце устало.* |...” (*IX, 69*); “...О, помолись же за меня, | Моя *усталость*, | Ко мне молитвой преклоня | Господню жалость. ” (*IX, 171*); “...Твоя минует ночь, поникнет лик *усталый,* — |...” (*V, 99*); “...Надо мной у ночи крылья | Вырастали все темней | От тяжелого *бессилья*, | От *бессилья* злых огней. |...” (*IX, 66*); “...Я прильну к земле опять | В *равнодушии усталом* | Хоть немного помечтать | О нездешнем, небывалом, |...” (*IX, 135*); “...И над бедной, темной нивой | Обыденных, *скучных* дел, | День тоскливый и *ленивый*, | День *ленивый* потускнел. ” (*IX, 65*); “...Долину сонную объемлет | Изнемогающая *лень*, | И тишина в полях, и дремлет | Лесная тень. |...” (*V, 206*); “...Я жил, восторгами питаясь, | Далекий призрак возлюбя, | Мечтою обнимая тени, | И жизнь недужную губя | Под гнетом *страстности и лени.* ” (*IX, 64*); “Ах, мне хотелось бы немножко *отдохнуть!* |...| Я слишком долго жил, мне хочется уснуть, | Вот видишь, я *устал.* |...” (*Бальмонт I, 126*); “Так скоро ты сказала: | «*Нет больше сил* моих». |...| Я только начал стих. |...” (*БП, 291*); “...В сердце пусто. Ум *бессильный* нем. |...” *(I, 90)*; “Две розы раскрылись и вспыхнули грезой *усталой*, — |...” *(I, 186)*, “Друг мой, мы оба *устали.* |...” (*БП, 157*); “Между скал, под властью мглы, | Спят *усталые* орлы. | Ветер в пропасти уснул, | С моря слышен смутный гул. |...” (*БП, 158*); “*Я устал* приближаться от вопросов к вопросам, | Но жалею, что жил на Земле. ” (*IV, 101*); “За днями странствия, *усталый*, истомленный, |...” (*V, 58*); “Я попал в *страну Неволи... Нет конца.* ” *(II, 73)*; “Я погибал. Я *исчерпал* до дна |...| Скорбеть *устал* мой ум...” (*Минский I, 89*); “Среди нас воздвиглась наших душ *усталость* | Даже наша кротость, даже наша жалость. ” *(III, 135)*; “...А я *устал*, я сердцем изнемог. |...” *(III, 90)*; “Мне цветы *уснуть* мешали: |...| Над *усталой* головой |...” *(252)*; “*Устал* я от песков и зноя, | Еще при жизни *смерть* вкусил, | Так изнемог, что для покоя | В моей душе *нет больше сил.* |...” (*VI, 217*); “...Я верю в молодость вселенной, | С своей *усталостью* мирюсь. ” *(142)*; “...Отчего я *устал* и разбит | И *усталости* рад глубоко. |...” *(350)*; “...*Бессильная* печаль | И ожидание грядущей Немезиды | Рождают *лень души* |...| И силы жизненной, растраченной лениво, | Нам снова не вернет! |...” *(III, 49)*; “Прости мне, боже, вздох *усталости.* | Я изнемог | От грусти, от любви, от жалости, |...| Вот я упал — | И жду прилива неизбежного, | И *ждать устал.* |...| И покорюсь неотвратимому, | Усну в пути. ” (*Минский 1972, 136—137*).

Этот мотив часто встречается и у раннего Мережковского: “Больной, *усталый* лед, | Больной и талый снег...” (*Мережковский [1885] 1972, 172*); “...Кто-то создал меня, | Жажду счастья вложил, — | Чтоб достигнуть его, | *Нет ни воли, ни сил.* |...| Кто-то бросил меня. |...| *Скуку*, холод и мрак | Мне назначив в удел. |...” (*143—144*).

6. Ср. у Добролюбова с часто используемой им анаграмматической связью между *пусть* (в качестве жеста безразличного предоставления свободы действия) и *пустой* (в качестве метафорической пустоты и бессмысленности), как проявление равнодушия “... *Пусть* царит безумство...” и: “... *Пусто* и светло — ни радости, ни муки...” (*Добролюбов, I, 31*). Ср. далее: “...Все расползалось, во всем есть *бессилье великое...*” *(II, 33)*; “...Со мной *ничего не случилось,* не будет, я могу быть покоен, | Наследственно всем нам дана слепота слабеющих глаз. ” *(II, 34)*; “...Но вместе восстают два бога — *холод и обман* | И, словно звери, вновь меня сражают...” *(II, 54)*; “*Все равно мне,* человек плох или хорош, | *Все равно мне,* говорит правду или ложь. ” (*Бальмонт БП, 234*); “...«Я видела солнце», —

сказала она, — | Что после — не *все ли равно!*" (*"С морского дна", БП, 223*); "Что бесчестное? Честное? | Что горит? Что темно? | Я иду в неизвестное, | И в душе *все равно.* |...| Но люблю *безотчетное*, | И восторг, и позор, | И пространство болотное, | И возвышенность гор. " *(III, 59)*; "Ничей, ничей и вместе — всех, | Они во всем *равны*, | Один у них беззвучный смех | И *безразличны* сны. |..." (*БП, 218*); "И сладко встать высоко над привычным, | Соделаться — велением Судьбы — | К своей судьбе *стихийно-безразличным.* | Но что мы можем бедные рабы! |..." *(III, 222)*; "...*Все равно*, — то было вдохновенье, | Или бред." (*Сологуб V, 144*); "Но *все ль равно*, правдива ты иль нет, | порочна иль чиста |..." (*Минский IV, 137*); "Будь что будет — *все равно.* [...] Все *наскучило* давно..." (*Мережковский [1892] 1972, 165*); "Сердце наше огрубело. |...| *Скучен* подвиг, *скучен* грех. |...| Почему так *скучно жить?*|..." (*1972, 166*). В раннем символизме (как и в романтизме) этот мотив приобрел тривиально-поэтический характер: "...Вера спит. Молчит наука. | И царит над нами *скука*, | Мать порока и греха." (*М. Лохвицкая [1898] 1972, 623*).

VI
ДИСКУРС "ПУСТОТЫ": ОТРИЦАНИЕ И АННИГИЛЯЦИЯ

Отрицание всех позитивных качеств, которое относится как к ценности имманентного мира, так и к данности, очевидности (узнаваемости и отображаемости) мира неземного, пронизывает всю диаволическую семантику, в центре которой находятся понятия, противостоящие Бытию, Разуму, Логосу, понятия, обозначаемые в обширной риторике негативности, как "ничто", "душевная пустота", "бессмысленность" и алогичность.

Такое представление диаволиста о себе проявляется в позе отказа, то упрямо-озлобленной, то уныло-отчаянной. Отказ лежит в основе описанной выше позиции изоляции, отчуждения и эгоцентризма, а позитивно она проявляется в гордом стремлении к "невозможному", к осуществлению ирреального, и, в конце концов, в тяге к у-ничтожению мира, к его разложению в ничто.

У Брюсова — в особенности в его эротической лирике — *невозможность* любви имеет двойственный смысл: иногда это "невозможность любить", то есть проявление обсуждавшейся выше холодности чувств, а иногда — "невозможность любви" как чего-то "экстремального, ирреального, необыденного", что нередко связано с негативным определением эстетического как "ненужного".

"...А в сердце дрожат *невозможные*, чистые, | Бессильные грезы *ненужной любви.*" (*I, 115*); "Это было безумие грезы, | *Невозможное* полное счастье, |...| *Не* ища *ни* привета, *ни* встречи, |...| *Неизвестный*, осмеянный, странный, | Я изведал *безмерное* счастье..." (*I, 118;* ср. цикл стихов "Ненужная любовь", *I, 115*) Здесь любая речь становится "невозможной": "...И *слова ненужные* | Снова на устах!" (*I, 115*).

Сологуб, подобно Брюсову, относит счастье, страсть, способность к творчеству к категории *невозможного* (здесь также возможны параллели с предсимволизмом): "... останусь опять я вдвойне сиротлив, | С обманувшей мечтой *невозможного* счастья..." (*Надсон, 143*); "Люди такие презренные, | Дело такое *ничтожное*, | Мысли — всегда переменные, | Счастье — всегда *невозможное*..." (*Сологуб, 115*); "...Хотело сердце лицемерить, | И очи — слезы проливать, | И как-то странно было верить, | И как-то странно было ждать. | И все томительно молчало, — | Уже природа не жила, | И не стремилась, не дышала, | *И не могла, и не была.*" (*I, 134*); "...Для чего истомила | Ты загадкой меня *невозможной*, | И желанья мои отравила | Ворожбой

непонятной и ложной? |..." (*IX, 37*), и еще сильней: "Я люблю всегда далекое, | Мне желанно *невозможное...*" (*149*).

Творчество диаволиста — это попытка выразить средствами языка экзистенциальный, коммуникативный и онтологический характер "нулевой" точки, той точки, от которой обратного пути нет, а продолжение пути оказывается столь же неясным, сколь и бессмысленным. "Невозможно" Анненского из его одноименного стихотворения по своей нигилистической выразительности напоминает "nevermore" Эдгара По из знаменитого "Ворона"[1]:

"Есть слова — их дыханье, что цвет, | Так же нежно и бело-тревожно, | Но меж них ни печальнее нет, | Ни нежнее тебя, *невозможно...*" (*Анненский, 158*), ср. также: "Я на дне, я печальный обломок, | Надо мной зеленеет вода. | Из тяжелых стеклянных потемок, | *Нет путей никому, никуда...*" (*133*); ср. у Бальмонта: "...И стал ваш лозунг — *Больше Никогда*, |..." (*Бальмонт III, 214*). "...Я *не знаю* ответа | На призыв, на мольбы..." (*Брюсов I, 122*); "...Бледнеет... Ночь близка... Померк утес... | Мне все равно. Не надо — *ни возврата*, | *Ни* слез!" (*I, 125*); "*Невозможно* понять, *невозможно* сказать | И куда же, и как же идти?..." (*Сологуб, 145*); "...Я позвал бы тебя, — *не умею назвать*; | За тобой бы послал, — да *не смею* послать; | Я пошел бы к тебе, — да *не знаю* пути; | А и знал бы я путь, — так боялся б идти." (*225*).

Примеров диаволического (само)отречения можно привести очень много; все они выражают аутистическое "кружение в себе" и аутокоммуникацию в диаволически инвертированной форме "дефицита самосознания". Маятникообразное качание от "не могу" к "не хочу", порочный круг соответствующей аргументации делают невозможным выход из положения "не действую"[2]: "...*И не могу не быть*, — *никак*, | Вплоть до исхода дней. | Мое *неделанье* для всех | Покажется больным..." (*Сологуб, 119*).

Сологуб описывает отрицание как яд или кислоту, которая разъедает (до полного уничтожения) идентичность сознания и мира вообще, превращая их в ничто: "Разлей отраву дерзких *отрицаний* | На ткань души, | И *чувство тождества* своих сознаний | Разбить спеши..." (*Сологуб, 111*). В экзистенциальной сфере это отрицание сознания непосредственно переходит в распад личности, который Сологуб возводит в ранг позитивного императива:

"*Не быть никем, не быть ничем,* | Идти в толпе, глядеть, мечтать, | Мечты *не* разделять *ни* с кем, | И *ни* на что *не* притязать." (*142*); "...Мы спокойны, *не желающие,* | Лучших дней *не ожидающие,* | Жизнь и смерть *равно* встречающие | С отуманенным лицом." (*159*); "*Никому не* завидовал ты, | Пожелать *ничего* ты *не мог...*" (*162*); "*Не понять* мне, откуда, зачем | И чего он томительно ждет..." (*164*); "...*Не могу понять*, | *Не могу* найти..." (*198*); "О сердце, сердце! позабыть | Пора надменные мечты | И в *безнадежной* доле жить | *Без* торжества, *без* красоты, | Молчаньем верным отвечать | На каждый

звук, на каждый зов, | И *ничего не ожидать* | *Ни* от друзей, *ни* от врагов..." *(206)*; "...Твои глаза *не* выражали | *Ни* вдохновенья, *ни* печали, | Молчали бледные уста..." *(223)*; "Я воскресенья *не хочу*, | И мне совсем *не надо* рая, — | Я опечалюсь, умирая, | И *никуда* я не взлечу. | Я погашу мои светила, | *Я затворю уста* мои, | И в *несказанном* бытии | Навек забуду все, что было." *(244)*.

Во многих стихотворениях этого типа нет почти ни одного высказывания, которое бы не подвергалось отрицанию: "...*И без надежды и без цели*, |...| И *без*дыханна и светла, | *Без* торжества, *без* слез, *без* боли | Вся сила мертвая цвела, | И *без* любви благоухала, | Обманом жизни крася дол..." *(274—275)*; "В стране *без*выходной бессмысленных томлений | Влачился долго я *без* грез, *без* божества, | И лишь порой для диких вдохновений | Я находил *без*умные слова..." *(275)*; "...В *без*умстве дни твои сгорели, | Но что тужить! | Вся жизнь, весь мир — игра *без цели*. | *Не надо* жить. | *Не надо* счастия земного, | Да *нет* и сил, | И сам ты таинства иного | Уже вкусил!" *(277)*; "...Все *иное — не*изменно, | *Нет* спасенья, *нет* вины, | Все легко, и все забвенно." *(278)*; "Текут события *без цели и без смысла..." (111)*.

Та же риторика отказа и страстного нигилизма[3], о религиозно-мистическом происхождении которого еще будет идти речь, приводит в раннем творчестве Гиппиус к формулам почти буквально совпадающим с сологубовскими:

"Я *счастье ненавижу*, | Я радость *не* терплю. | О, пусть тебя *не* вижу, | Тем глубже я люблю..." (*Гиппиус I, 54*); "Любите смелость *нежеланья*" (*I, 58*); "И в мире теперь *никого нет*..." (*I, 62*); "*Не верю* я в пророчества | *Ни* счастия, *ни* бед." (*I, 85*); "*Не жду не*обычайнаго: | Все просто и мертво | *Ни* страшного, *ни* тайного | *Нет в жизни ничего*" (*там же*); "...*Никого не люблю* | *Ничего не знаю*. Я тихо сплю." (*I, 91*); "Я Богом оскорблен навек. | За это я в Него *не верю*..." (*I, 105*); "*Не хочу, ничего не хочу*, | Принимаю все так, как есть. | Изменять *ничего не хочу*. | Я дышу, я живу, я молчу..." (*I, 109*); "Я в себе, от себя, *не боюсь ничего*, |...| *Ничего мне не надо*..." (*I, 113*); "*Не знать ни* ужаса, *ни* упования, | И быть приемлемым, но *не* любимым..." (*I, 127*).

Наиболее отчетливо отзвук сократической и позднейшей мистико-гностической парадоксальности "мудрости незнания" (негативной теологии "неведомого Бога") слышен в программном стихотворении Гиппиус под названием "Нет" (*I, 161*), в котором эта глубоко мистическая парадоксальность переходит в секуляризованную позу отрешенности и нигилизм эстетизма — и наоборот:

"О *неизведанном* мы знаем слишком много... | Оно изведано другими... все равно! | *Нет*! Больше не мила нам и сама надежда. | С ней жизнь становится пустынна и легка. |...| *Нет*! Ныне все прошло |...| В *безумьи мудрости* мы «*нет*» твердим всегда, | И будет нам дано сказать с последней властью | Свое *не*винное — *не*слыханное «*да!*»" (*Гиппиус I, 162*).

Иногда “нет” и “отрицание” непосредственно тематизируются: “Отвращенье | И желанья — | Это звенья | *Отрицанья.* |...” (*Брюсов III, 241*); “...Я тот, кто, всех любя, всем стал невольный враг, | Чья грудь полна молитв, а речи *отрицанья*, |...” (*Минский, 38*); “Я должен *разрушать и отрицать.* | Прости отец! Я не могу иначе |...” (*304*); “Мы, *отрицая*, также служим богу, | Как наши предки — верою своей. | Пускай мы пьем из ядовитой чаши. | Но если Бог поставил миру цель, | Без нас ей не свершиться... |... |...” (*III, 52*); “Кто строит храм, тот создает две славы: | Свою и *разрушителя*. Творцу | Придет на смену Геростат лукавый, |...| Построен ты над бездной *разрушенья* | И в горнах *отрицанья* закален. |...” (*357*); “Зачем мертвящим словом «*нет*» | В моей душе преображенной | Ты погасить хотела свет, |...” (*IV, 47*); “Море пело о любви, | Говоря: «Живи! Живи!» | Но, хоть, вспыхнул в сердце свет, | Отвечало сердце: «*Нет!*» ” (*Бальмонт БП, 161*); “Тюремщик злой всегда молчал угрюмо, | Он мне твердил одно лишь слово: — «*Нет.*» |...” (*I, 131*).

Часто отрицание находится под знаком депрессивного отказа и отрешенности: “...Я больше *не хочу* ни счастья, ни желанья...” (*Фофанов, 169*); “В страдании — могущества свобода: | Я есмь — но *все, что есть, я отвергаю.* |...” (*Коневской, 106—107*); “*Я от мира отрекаюсь,* |...” (*Сологуб I, 30*).

Деструктивное отрицание ведет в конечном итоге к полному опустошению души и существования, как описывает это Гиппиус в своем стихотворении “Опустошение”: “В моей душе, на миг *опустошенной*, | На миг встают безгласные виденья...” (*I, 157*); или в стихотворении “Ничего”: “С корнем вы рвете то, что прекрасно, | В душе после вас — *ничего, ничего!*” (*I, 156*).

В стихотворении “Женское, Нету” (*II, 108—109*), Гиппиус говорит о неком женском существе (принадлежащем, впрочем, теневому миру лунной ночи) — в котором воплощено сотворенное “ничто” (“бытие небытия”): “...Она [девочка] испугалась, что я увидел, | прошептала странный ответ: | меня Сотворивший меня обидел, | Я плачу оттого, *что меня нет.* |...| Зачем ты подходишь ко мне, зная, | что меня *не будет* — и теперь *нет*? |...| Ну скажи, что же ты можешь? | это *Бог не дал мне — быть.* |...|”.

Нигилистическая символика (равно как и другие элементы диаволической семантики) пронизывают творчество Сологуба и после 1900 г.:

“Высока луна господня. | Тяжко мне. | *Истомилась* я сегодня | В тишине. |...| Скучно, страшно, замирает | Все вокруг. | В ясных улицах так *пусто*, | Так мертво. | *Не слыхать* шагов , ни хруста, | *Ничего.* |...| Быстрый шаг. | Жданный путник, кто ж он будет — | Друг иль враг? | Под холодною луною | Я одна...” (*Сологуб, 314*).

Брюсов описывает этот процесс “не-становления” скорее пассивно, как “волну небытия”, охватывающую и разрушающую душу[4]: “Осенний скучный день. От долгого дождя | И камни мостовой, и стены зданий серы; | В туман окутаны безжизненные скверы, |...| Близка в такие дни *волна небытия*, | И нет в моей душе ни дерзости, ни веры...” (*Брюсов I, 215*). У Сологуба понятия “небытие” или “ничто” также наделяются некоей суггестивностью, заставляющей исчезать различия между ними и представлениями или проекциями:

"...Божье ли ты сновиденье | Или *ничье* ?" (*Сологуб, 180*); "Не поможет, знаю, *никто*, |...| Ужасает мрачная ночь." (*197*). Еще отчетливее выражен оксюморон "небытие бытия" у Добролюбова: "...Ваша жизнь. |...| Где преходящее, где все убегает, где *нет ничего*! | Но старайтесь быть мудрым и радостным: | Наслаждайтесь *небытием бытия*..." (*Добролюбов П, 44*); "...И ушло мгновенье в даль ... | Снова восставало, | Но о чем *никто, ничто | Никогда не знало*..." (*II, 47*).

У Бальмонта также имеются примеры такого синтеза азиатской (буддистской) идеи божественного "ничто" ("*Великое ничто", БП, 264*, — здесь отчетливы отзвуки китайской мифологии) с типично декадентской отрешенностью от бытия[5]:

"Там смутный кто-то, — я не знаю кто, — | Ронял слова печали и забвенья: | «Бесчувственно *Великое Ничто*, | В нем я и ты — мелькаем на мгновенье. |...| Бесчувственно *Великое Ничто*, | Земля и небо — свод немого храма. | Я тихо сплю, — *я тот же и никто*, | Моя душа — воздушность фимиама»." (*"Великое Ничто", БП, 265*); "В великое *Безликое* уйди как бы навек, | Хотя без нас там каждый час так много-много рек. |..." (*II, 92*); "Я сомкнул глаза усталые, | *Мира больше нет*. |..." (*III, 104*); "...И бессильно в груди шевельнулось | То, чему *не бывать, не бывать.* " (*БП, 103*); "Не согреты вы *ничем*, | И живете *низачем*. | Не постигнувшие | И не двигнувшие | *Ничего и никогда*, | Вы погибли навсегда. |..." (*"Нашим врагам", БП, 240*); "«Чья печаль в росе блестящей, | И в осоке шелестящей?» | Мне ручей сказал: «*Ничья!*»"(*I, 212*).

Особенно разительный пример диаволической персонификации "ничто" (в виде "демона" или "черта") встречается у Бальмонта же: "...*Ничто* смеялось, сжавшись, за стенами, — | Все сморщенное *страшное Ничто*! |...| Я умертвил ужасное *Ничто*. |..." (*Бальмонт, 144*). Интересна попытка Минского установить, исходя из диаволической метафорики "тени", связь между "ничто" и "я" и, соответственно, "нечто" и "тенью": "*Ничто и Нечто — я и тень моя* — |...| Я — дневный труд, она — вампир ночей, |..." (*Минский, 22*). Тем самым становится ясно, что парадигма "ничто" лежит в одной плоскости с парадигмой "неопределенности" (см. гл. 9), и в то же время ассоциируется с диаволической проблематикой "я". Сущее или существующее "ничто" лишь в малой степени "причастно" категории "нечто", которая паразитирует на "ничто", точно так же как "тени" в дневном мире или "вампир" в царстве ночи — и тем не менее: "...*Небытию* верь также — нет сильнее власти. |..." (*Минский, 49*).

Религиозно-мистическое "исчерпывание" "я" и мира во "всеединстве" первоначально было высшей позитивной ценностью индивидуации. Библейская, (а впоследствии и мистическая) метафора *κένωσις'а* (опустошения), конкретизированная в понятиях "пустота", "пустынность" (заброшенность) или "пустыня" получает почти исключительно негативно-нигилистическую оценку. Лишь у Соловьева еще встречаются следы изначально позитивного значения формулы "мир — неискупленная пустыня":

"...Пускай мы ныне в *мирской пустыне* | Сошлись опять вдвоем, — |..." (*Соловьев, 70*); "...О той *пустыне*, что лежит меж нами, |..." (*71*); "...Пророк в *пустыне* ждал. |..." (*75*).

В остальных случаях совершенно явно преобладает отрицательная оценка, при этом обращение к средневековому, барочному и, наконец, романтическому топосу *vanitas* (суета) вполне соответствует программе диаволического символизма. Парадигматическими для романтического варианта этого мотива — в сочетании с мотивом "жизненного пути" — являются знаменитые стихи Лермонтова: "Выхожу один я на дорогу; | Сквозь туман кремнистый *путь* блестит; | Ночь тиха. *Пустыня* внемлет богу, | И звезда с звездою говорит. |...| Уж не жду от жизни *ничего* я..." (*Лермонтов II, 89*).

"Ни отзыва, ни слова, ни привета, | *Пустынею* меж нами мир лежит..." (*Апухтин, 113*); "...Но жизнь моя темна и дума безотрадна, | Как облетелый сад — *пуста* моя душа |..." (*Фофанов, 74*); "...Но хмель прошел, слепой отваги | Потух огонь, и кубок *пуст*. |..." (*Мережковский, "Пустая чаша", 25*); "...О как *пусто*, как темно кругом! |..." (*Брюсов III, 228*); "*Пустынный шар в пустой пустыне* [обращает на себя внимание типичный для диаволизма ряд тавтологических повторений], | Как Дьявола раздумие... |...| Нет утр, нет дней, есть только ночи... | *Конец.* " (*Гиппиус II, 88—89*); "Растворяется радуга, — снова | *Бес*конечная даль голубого, | *Бес*конечной тоски *пустота...*" (*Сологуб, 113*); "В пути безрадостном, среди *немой пустыни...*" (*117*); "...И скучной стала мне житейская *пустыня*, | И жажда дел великих умерла. " (*118*); "Морозная светлая даль, |...| *Пуста* и безлюдна морозная даль." (*141*); "Как тесно в *пустыне* небес!" (*145*); "...В безрадостной *пустыне* | Обманчиво, как дым..." (*274*); "...А земная *пустыня пуста.* " (*279*); "Над усталою *пустыней* | Развернулся полог синий, |..." (*Сологуб I, 153*); "...В вашей блаженной *пустыне* | Снова пригрезится мне | Все, что мне грезится ныне | В этой безумной стране. " (*Сологуб I, 172*); "...Иду в *пустынные* места, | Где жизнь вся та же, что и прежде, |..." (*I, 110*); "Ты была как оазис в *пустыне*, |..." (*Бальмонт I, 87*); "Мне грезятся морские берега |...| И в бурю созерцать, под гром и вой, | Величие *пустыни мировой.* " (*"Бесприютность" БП, 99*); "*Пустыня мира* дремлет, холодея, | В *Пустыне Мира* дремлет Красота. |..." (*I, 222*); "Он говорит: «В *пустынях бытия* | Вы были — ум до времени *усталый*, | Не до конца лукавая змея.» |..." (*III, 214*); "Я знаю, что значит безумно рыдать, | Вокруг себя видеть *пустыню бесплодную*, |..." (*БП, 83*); "...И, сердце утратив, отдавшись мечте, | Слепые, мы ждем *в пустоте*. |..." (*I, 209*); "К *пустыням вод* беги скорей, |..." (*II, 22*); "Бесплодно скитанье в *пустыне земной...*" (*97*); "Куда иду я? К *пустыням глухим...* " (*110*); "О, берегитесь, убегайте | От жизни легкой *пустоты*" (*Гиппиус I, 57*, ср. также первое стихотворение первого сборника под заглавием "Пустота"); "...Нет? я знаю дорогу *пустынную...*" (*Добролюбов I, 55*); "...Мы ничтожные дети *пустоты*, недостатка, предела..." (*II, 37*); "...И привычно-грозной *пустоты* не замечаю, | В бездну пал давно..." (*II, 195*).

Метафорика пустыни возникает также в юношеских стихах Блока; позже, однако, она практически полностью исчезает:

"...Я жизнь тебе отдам, | Когда бессчастному поэту | Откроешь двери в новый храм, |...| И вскрикну: «Бог! Конец *пустыне*!»" (*Блок I, 28*); "Жизнь, как загадка, темна, | Жизнь, как могила, безмолвна, | Пусть же пробудят от сна | Страсти порывистой волны. | Страсть закипела в груди — |...| *Нет ничего впереди,* | Прошлое дымкой закрыто. | Только тогда *тишина* | Царствует в сердце холодном; |...| Жизнь, как *пустыня*, бесплодна. | Будем же страстью играть, |...| Вашим умам не дано | Бога найти в поднебесной, | Вечно блуждать суждено | *В сфере пустой и безвестной.* |..." (*I, 375—376*); "...Тогда я молод был, — а ныне | Годов умчалась череда, — | Повсюду мертвая *пустыня*..." (*I, 436*).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Произведения Э. По, в особенности его знаменитое стихотворение "Ворон", русские символисты переводили неоднократно. Так, Мережковский в своем первом сборнике стихов опубликовал перевод "Ворона" (1892, см.: *Эллис 1910, 69*) и одновременно писал в связи с тем же стихотворением: "...За Вороном твоим, за Вестником печали | Поэты «Nevermore!» как, эхо, повторяли...". Существенно указание, что переводы Э. По, сделанные декадентами, следует рассматривать в одном ряду с романтическими переложениями По в России (*там же, 53*). О значении По для символизма см. также: *там же, 19; L. 1975, 23* (о По и Бальмонте).

2. "...Назад ли я иду, иду ли я вперед, | Неправ я или прав, — *не ведаю, не знаю | И знать я не хочу*! |..." (*Случевский, 73*); "...Возьми меня, о ночь! Чтоб ничего *ни видеть, | Ни чувствовать, ни знать, ни слышать я не мог*, |..." (*87*).

Диаволическое "не верить" (не сметь верить, не хотеть верить), соответствует "не любить": "Если бы ты мне открылся, Христос, | нынче бы шел я и счастлив и бос, | Только бы не был я громким *пророком*; |...| И *не* сказал бы, что *верую я.* " (*Брюсов ЛН 85, 39*); "*Без веры* давно, без надежд, *без любви*, | О, странно веселые думы мои!..." (*Мережковский [1900] 1972, 173*); "..." *Не верь в любовь.* |...| О, страшный ангел одиночества..." *([1895] 1972, 170)*; "*Не сотвори себе кумира*, | Не воплощай своей мечты |...| Не жди небесной красоты. |..." *(Г. Н. Цертелев [1882], 1972, 213)*. Диаволист, как неверующий, является антипророком, пророком абсолютного "анти".

3. Уже в юношеском стихотворении Брюсова "Обман" (цит. по: *Гудзий 1937, 212*) собраны существенные признаки нигилистического негативизма CI: "...счастья нет, | Все чувства мелки и *ничтожны*... | Любовь — насмешка и *обман*, | В ней все *искусственно и лживо...*". Склонность предсимволизма к нагромождению негативных дефиниций подтверждается следующим примером (одним из многих): "Ночи *безумные*, ночи *бессонные*, | Речи *несвязные*, взоры усталые... |...| В прошлом ответа ищу *невозможного...*" (*Апухтин, 170*).

А. Н. Чеботаревская (*А. Н. Чеботаревская 1911, 79 и сл.*) считает, что мотив *неприятия, отрицания мира* является типичным для творчества Сологуба в целом. С точки зрения CII с его гипостазированием "Да" как позитивного творения или откровения (прежде всего у Вяч. Иванова), диаволизм всецело находится под знаком "Нет", которое достигает масштабов деструктивного, негативного божества в некоем антикосмосе. Именно таков, в конечном счете, смысл критики "Альмы" Минского со стороны З. Гиппиус. После поворота поэтессы от "пустого" мистицизма CI к религиозной мистике CII Альма Минского представляется ей "анти-анимой", воплощением Танатоса: "Свобода та, к которой шла Альма-Психея Минского, не путь к Богу, то есть не движение, а стояние перед Богом. Стояние в смерти, в «*Нет*» бесконечном, ибо во всякой неподвижности — бесконечность...[...] Цель его — свобода, а путь к ней единый, путь отречения [...] И воскресения нет, да и не нужно оно ей. [...] Это только душа хочет одного «*нет*» — религии смерти без воскресения..." (*З. Гиппиус 1899, 93—94*). По сло-

вам Г. Полонского ("Поэзия Минского", в кн.: *С. А. Венгеров, 1914, I, 391*), "Альма" является поэтическим апофеозом "мэонизма" Минского. Сходные проявления вызывающего отрицания встречаются и в раннем творчестве Мережковского: "...Испытав весь ужас *отрицанья*, | До конца свободы не отдам, | И последний крик негодованья | Я, как *вызов*, брошу небесам!" (*Мережковский [1883] 1972, 146*).

Именно такое "отрицание без объекта" и критикует Розанов в декадентстве: "Декадентство — это *ultra* без того, к чему оно относилось бы; это — утрировка без утрируемого; вычурность в форме при исчезнувшем содержании: без рифм, без размера, однако же и без смысла поэзия — вот *décadence*" (*В. В. Розанов 1899, 134—135*).

В гностицизме Бог — это "воплощенное отрицание" (*H. Jonas 1934, 151*) — не недостаточность, не отсутствие (как у Августина), а "сущее отрицание", реализуемое весьма непростыми средствами: "Если [. . .] мир после того как в Боге трансцендентно произошло его отрицание, сам, со своей стороны, есть отрицание (Nichts) Бога, то результат — это уже не просто 'ничто' (Nichts), но 'ничто', опосредованное предшествующим процессом 'двойного' отрицания" (*там же*). Таким образом, "гностически мир квалифицируется как отрицание своего первого отрицания, которое в гностическом смысле и есть Бог [...]. Вследствие этого позитивность мира рассматривается только через призму такого двойного отрицания" (*там же, 151*). Аналогично и в раннем символизме результатом или референтом (двойного) отрицания является не позитивность, а основополагающее "опосредование", характерное для гностицизма: непосредственность античной онтологии (на языке CII "мир «Да»") сменяется "трансцендентным опосредованием" (*там же, 152*). Точно так же и *M. Frank 1984, 339* приходит к заключению, что "отрицание отрицания есть автореферентное отрицание", если оно (как в диалектике Гегеля) не положено автономно, то есть не снято в третьем или в ином (*там же, 347*). В отношении CI можно быть лапидарным: *tertium non datur*, третье — это "нет" или "ничто".

Следует обратить внимание на понятие "отрицания" в философии де Сада, которая была столь важна для раннего символизма, в том числе во Франции (*Делез 1993, 207*). Вслед за Фрейдом Делез различает два вида отрицания, один из которых (*Negation* — негация, *la négation*) характерен для садизма, а другой (*Verneinung* — отклонение, *dénegation*) — для мазохизма (*там же, 213*). В последнем случае отрицание не уничтожает, но "нейтрализует".

Символику и поэтику отрицания и нигилистического стиля исследовала О. (*О. 1972, 47* — в связи с Гиппиус); ср. *Жирмунский 1922, 98* — Антиэстетизм, как составная часть панэстетизма, охватывает всю негативную символику CI (ср. *З. Г. Минц 1980а, 102*).

4. Изучение В. Брюсовым философии Спинозы рассматривает в своем сообщении С. Кульюс (*С. Кульюс 1977, 60—98*). Влияние пантеистической концепции Спинозы на картину мира модели CI предшествует влиянию Ницше и Шопенгауэра. Это подтверждается интенсивным изучением Спинозы как Брюсовым так и Вл. Соловьевым, А. Волынским, Ф. Шперксом и, прежде всего, А. Добролюбовым (*Е. В. Иванова 1981, 258*) — ср. сборник стихотворений Добролюбова "Natura naturans. Natura naturata", уже само название которого связано с терминологией Спинозы. Философия Спинозы осмыслялась как символизмом и

предсимволизмом (ср.: работу Вл. Соловьева "Понятие о Боге: В защиту философии Спинозы", которая посвящена защите антинигилистического религиозного, антидуалистического синтетизма Спинозы), так и в рамках диаволического мировоззрения декадентства (в связи с монадологией Лейбница и с эстетикой Шопенгауэра). В частности, молодой Брюсов интерпретирует философию Спинозы, как "акосмизм" или учение о не-существовании мира (*С. Кульюс 1977, 84*). Для концепции СI существенна идея Спинозы об автономии воли и об этическом "атомизме", что согласуется с тенденцией Брюсова "стать холодным наблюдателем жизни" (*там же, 89*). Такие диаволические понятия, как *бесстрастие, замкнутость, одиночество, отчуждение* от людей, несут на себе, вообще говоря, печать "спинозизма". С этой точки зрения Брюсов и смог придти к заключению, что "души" Добролюбова и Спинозы "совершенно одинаково ориентированы" *(90)*. В обоих случаях доминирует позиция "спокойного созерцания мира" (*бесстрастие*), представление о том, что жизнь сама по себе "бессмысленна" и является "подвигом бесполезным".

"Дневники" Брюсова (*Брюсов "Дневники", 6, 13 и пр.*) подтверждают его увлечение Спинозой.

5. Без сомнения, раннесимволистский нигилизм ориентирован на нигилизм раннего (немецкого) романтизма (см.: *D. Arendt 1972, 1 и сл.*). Само понятие "нигилизма" восходит к ницшевской критике романтизма (*там же, 4*), которую русские декаденты, как и во многих других случаях, инвертировали в позитивную оценку (как для романтизма, так и для "нового искусства"). Ницше видел в (романтическом) нигилизме "симптом декаданса", чьи корни он усматривал в греческой философии и раннем христианстве. Для Ницше "романтизм" есть продукт "чувства неполноценности, ущербности" (*F. Nitzsche III, 833, 624*), поскольку "художественный мир" может быть уничтожен в любой момент (*Arendt 1972, 6*). Наряду с романтизмом в качестве источника понятия "нигилизм" Arendt указывает роман Тургенева "Отцы и дети" и образ Базарова, представляющий собой модель "сознательного и убежденного нигилизма" (О ссылках Ницше на Тургенева ср. *F. Nitzsche III, 1269*). Признаки, объединенные Жан-Полем в понятии "поэтический нигилизм", должны были казаться ранним символистам бесспорно позитивными: крайний солипсизм, своеволие в поисках "Я", тенденция воображать себя творцом мира (*Arendt 1972, 46*), феномен "пустого энтузиазма", "абстракция" и "аннигиляция" Новалиса, идея "негативного смысла" Ф. Шлегеля *(20)* в качестве продукта крайнего субъективизма. Понятия "ничто" и "нигилизм" становятся отныне недвусмысленными координатами собственной позиции, находящейся между деградировавшей до состояния чистой тени реальностью и чисто идеальной бесконечностью. (*Arendt, 44*). Книга "Единственный и его достояние" (Der Einzelne und sein Eigentum, 1845) Макса Штирнера с ее позитивной оценкой понятия "ничто" также является важным источником раннесимволистского нигилизма: "Я — 'ничто' не в смысле пустоты, но 'ничто' как начало созидания, то есть такое 'ничто', из которого *Я*, как творец, создает 'все'" (*1845, 45*). "*Я* — это не 'все', но *Я* это то, что разрушает 'все', и лишь саморасточающее *Я*, никогда не существовавшее *Я*, *Я* конечное есть действительное *Я*. Фихте говорит об 'абсолютном *Я*', я же говорю обо Мне, о *Я* преходящем" (*там же, 213*).

В статье "Буддистское настроение в поэзии" (*Соловьев VII, 81*) Соловьев ус-

танавливает существенный параллелизм предсимволистской эстетики (напр. у Голенищева-Кутузова) и буддистских представлений о "мнимости" земного мира и о "ничто". (Ср. *D. Arendt 1972, 538*; о стремлении к "ничто" в буддизме ср. также *Nietzsche I, 114*, о "нирванических грезах буддизма" Бальмонта ср. *Эллис 1910, 86*). С этой точки зрения жизнь оказывается "бессмысленной" и "пустой", она представляется "обманом", а единственное спасение видится в смерти, которая приобретает эротические черты (*96*): "...Ни движенья, ни звука вокруг, ни души! | *Беспредметная* даль пред очами, | Мы с тобою одни в полутьме и тиши, | Под лазурью, луной и звездами..." (*А. А. Голенищев-Кутузов, 1897, 367*; о нирване: *там же, 376*). В противоположность нигилизму раннего символизма (неоромантический) предсимволизм часто рассматривает "ничто" как негативно оцениваемую нехватку, обессмысленность: "...Я знать хочу, к чему я создан сам в природе, | С душой, скучающей *бесцельным бытием* |...| Боясь себя «*зачем?*» пытливо вопросить..." (*Надсон, 193*); "...В измученной груди немолчный стон: «*За что?*»| А после, как сведешь последние итоги, | Поруганная жизнь и жалкое *ничто*..." (*280*). Особенно характерны такие предсимволистские буддистско-нирванические образы для произведений Г. Н. Цертелева (напр. его стихотворение "Жертвоприношение Будды" — *Г. Н. Цертелев [1892], 1972, 220—221*), ср. также: "...Пойми, что мир есть только *знак условный*, | Что в смысл его [...] | Проникнуть смертным не дано..." (*[1883] 1972, 214—215*); "...Нет, только позабыть все злые раны | Души моей хотел бы я | И, погрузясь навек во тьму *нирваны*, | Найти покой *небытия*. "(*[1883] 1972, 215*).

Сологуб и Брюсов заходят настолько далеко, что оценивают небытие выше, чем бытие, которое попросту объявляется миром "фата-морганы" (*В. Чернов 1913, 71*). Сходным образом и для Минского "бытие" существует лишь мгновение, а "небытие" длится вечно (Г. Полонский, в кн.: *С. А. Венгеров 1914, I, 388*); "небытие", то есть "хаос", всегда сильнее, чем бытие (*там же, 395*). Узаконенная в позднем романтизме и поначалу разделяемая Сологубом оппозиция бытие / небытие в рамках СI нейтрализуется: *небытие* уравнивается с бытием вполне в духе манихейско-гностического дуализма: "...поверь великому отождествлению противоположностей, *бытия и небытия*. Законом всякого явления положил Я претворение *небытия* в бытие, и бытия в иное *небытие*, и тождество всяких противоположностей. " (*Сологуб 1906*, об отношении Сологуба к Минскому см. *B. Lauer 1986, 23*).

В. Соловьев (*В. Соловьев, "Чтения о богочеловечестве", III, 48*) четко отличает "пустое ничто" нигилизма от "позитивного ничто" буддизма и всевозможных негативных теологий, согласно которым Божественное неопределимо, и потому признаков его бытия не существует: "...оно [начало] есть *ничто*, так как оно не есть что-нибудь" (*там же, 48*). Соловьев приводит три типа представлений божественной сущности: "нирвана" или "ничто" (в индийском буддизме), "идеальная, универсальная сущность" (в греческом идеализме) и "личность" (в иудейском монотеизме — *там же, 71*).

Флоренский 1914, 276 и сл. видит в пантеизме и пандемонизме растворение Божественного в "ничто"; греческий демонизм (равно как и всевозможные направления черной магии — *там же, 277*) коренится в "ужасе" и "древнем хаосе", будучи не в состоянии их преодолеть.

Флоренский (*там же, 709 и сл.*) дает подробный обзор философии "ничто", исходя из греческого различения между *οὐ* и *μή*. Первое выражает отрицание,

которое говорящий высказывает от себя и для себя, второе направлено на другое лицо, первое отрицает факт, второе — мнение о факте. Так образуется "отрицательное понятие", которое существует как единое целое со своей отрицательной частицей *μή* (в противоположность сочетаниям с отрицанием *οὐ*, которые всегда ощущаются как два слова или понятия). Ср. об этом цитируемую Флоренским работу Бергсона, "Анализ идеи «ничто»" в кн. "Творческая эволюция" (1906).

Работа Н. М. Минского "При свете совести" (1890) является одной из немногих попыток философского обоснования раннего символизма. По *С. А. Венгеров 1914, I, 359*, работа Минского заложила основу декадентского аморализма (ср. *"Мэонизм Н. М. Минского в сжатом изложении автора", Венгеров 1914, I, 364 и сл.*). Часто осмеиваемая беспомощность этой книги (хотя нередко ее просто неверно понимали) не заслоняет ее влияния на современников, видевших в ней теоретическую основу декадентского эстетического нигилизма. На самом деле Минский пытался с помощью этой книги сделать как раз обратное — преодолеть то самое декадентство, роль *advocatus diaboli* которого он играет в первых главах своего труда. Широко известно и многократно цитируемо связываемое с Платоном учение Минского о "мэоне" (*Минский 1890, 174*), которое не является апологией нигилизма, но именно отказом от него и его преодолением. Для Минского атом, да и вся вселенная является "мэоном" (*186*), в котором соединяются противоположности бытия. Равным образом и "миг", аналог пространственного "мэона" (атом=вселенная) — это кратчайшая единица времени между "ничто" его возникновения и "ничто" его исчезновения (*186*). "Мэоны" — это "понятия о чем-то абсолютно противоположном" (то есть "негативные понятия"), которые, однако, соединяются в понятии "единое", как в высшем "мэоне" (*214*). Для Минского в каждом человеке "мистическая любовь к бытию" сталкивается с не менее "мистическим ужасом перед небытием" (*там же, 27*), и потому вся жизнь находится под знаком смерти.

О философии Минского, прежде всего о его работе "При свете совести" ср. *Соловьев "По поводу сочинения Минского «При свете совести»", VI, 263—268.* Соловьев подвергает критике те (с его точки зрения, явно патологические) черты творчества Минского, которые характерны для СI в целом, прежде всего "эгоизм" как основной способ мышления (*там же, 263*) человека, обожествляющего самого себя (*264*). Соловьев оценивает это как "манию величия". Теория "мэонизма" Минского восходит к восточным (индийским, китайским, буддистским) концепциям божественного "ничто" (или неопределимости божественного бытия), а также к неоплатонической, каббалистической, гностико-герметической традиции европейского мышления.

Отношение Иванова к "мэонизму" Минского см. *Иванов II, примечания, 708—709*: "Мэонизм" — "новая религия одиноких".

Блок (*Блок, "Н. М. Минский, «Религия будущего. (Философские разговоры)»", V, 593—598*) сопоставляет "*мэонизм*" Минского с "мистическим отрицанием" (*596*), с "отрицательным моментом метафизического разума" (*597*).

Гиппиус (*Гиппиус ЛД, 20*) с некоторым пренебрежением называет пантеизм Минского "буддо-христианским", а "мэонизм" — сектой: "Удивительная вещь — секты, и наши, и вообще все: их сущность, их сила — именно протест, *отрицание* несектантскаго. Самое зарождение их — *отрицание*" (*там же, 23*). Под имманентной "отрицательностью" Гиппиус иногда подразумевает фиксацию сект на какой-либо их противоположности, а иногда их (нигилистическую) жизнен-

ную пустоту и иллюзорность, признаки, которые также относятся и к диаволическому мировосприятию, имманентную еретичность которого неоднократно разоблачала Гиппиус. Секты неспособны к делу, у них — лишь призрак дела (*там же, 24*).

По Брюсову, декадентство и романтизм связывает поиск пантеистической "нирваны", растворения души в "ничто" (как у Баратынского — *Брюсов VI, 38*). Как и для Минского, для Брюсова (*Брюсов 1890, V*) философия Шопенгауэра оказывается существенным источником идеи "ничто" в раннем символизме.

О диаволическом "Ничто" ("бледность нуля") как стадии просветления души см. критические высказывания Белого (*Белый, "Священные цвета", А, 116*). Для Белого критика "беспредметности" импрессионизма связана с критикой нигилизма СI. (ср. *Белый, "Будущее искусство", С, 451—452*). Сходную критику "беспредметности" мира декадентов встречаем и в: *В. В. Розанов 1901, 282*. Символизм и в особенности декадентство не имеют ничего собственного, "беспредметность", по Розанову, равнозначна "отсутствию субстанции" (*там же, 290*).

VII
"ПУСТОЙ ДИСКУРС": РИТОРИКА БЕЗЪЯЗЫЧИЯ

Диаволический дискурс — это не только репрезентация предметного "ничто" ("исключающее" отрицание) или отрицание посюстороннего и потустороннего мира, равно как и его символики (то есть выделение и тотализация антисимволики, противопоставленной символике позитивной, конструктивной, коммуникативной), диаволический дискурс является "отрицающим" еще и потому (точнее, именно потому), что он средствами языка выражает некоммуникативность языка вообще и непонятность поэтического языка в частности.

Диаволическое высказывание одновременно и деструктивно, и конструктивно. Оно деструктивно постольку, поскольку, осуществляя функцию раскрытия реальности и истины и передачи сообщения о них, оно делает тематическим центром своего сообщения сомнение (и отчаяние). И оно же конструктивно, поскольку делает попытку использовать негативно определяемую антикоммуникацию — то есть говорение о том, что невозможно или нет желания говорить, — для позитивно понимаемой и обоснованной коммуникации, о том, что непередаваемо, то есть, собственно говоря, "не-сказуемо". Акоммуникативное (то есть абсолют, потустороннее, таинственное — речь "иного мира", а также непередаваемая, спонтанно переживаемая внутренняя речь) противостоит коммуникативному миру повседневности с его языковой конвенциональностью. Своего рода истоком диаволической риторики анти- и акоммуникации является метафора *Silentium* (молчания), содержащаяся в постоянно цитируемых словах Тютчева "...мысль изреченная есть *ложь*. |...| Лишь *жить* в себе самом умей..." (*Тютчев, 46)*, то есть в формуле, обобщающей сомнение романтической поэзии в возможностях языка и коммуникации и, таким образом, предвосхищающей ту концепцию, которая трактует жизнь и мир художника (его жизнетворчество) как собственно жизненный текст, сливающийся с текстом художественным, а рассматриваемое изолированно чисто художественное произведение считается вторичным, опосредованным и потому бедным бытием и переживанием, дефектным сообщением[1].

Не менее часто цитируется — становясь как бы второй исходной фигурой диаволического дискурса "молчания" и невозможности высказывания — стихотворение Фета "Шепот, робкое дыханье...", которое описывает язык вещей, то есть их сущность, по ту сторону их п р е д м е т н о г о бытия и функционирования, как *шепот*, который лишь намеками, посредством аллитеративной, фонетически-просодической ономатопеи, "звуковой инструментовки" и суггестивности ритмики, оказывает г и п н о т и ч е с к о е воздействие. Этот образ полного намеков "языка шепота", неизменно связываемый со стихами Фета, образует переход от диаволической антикоммуникации к символичес-

кому выражению непосредственности бытия, чей подлинный язык в рамках земной коммуникации может быть передан лишь как красноречивое молчание или — чуть приближаясь к образцу — как *шепот*.

Герметическая (стихотворная) риторика мифотворческой поэзии СП трактует пустую, редуцированную, деформированную, безреферентную, беспредметную устную или письменную речь как прямое выражение "невыразимого", то есть как язык таинственного, чья непонятность, многозначность, богатство нюансов, неопределенность и т. п. оцениваются позитивно, как выражение существенного, непосредственного, абсолютного, бытийного — в мире феноменального, опосредованного, относительного. Тем самым перебрасывается мост от "пустого" молчания (выражающего небытие языка) к содержательному "красноречивому" молчанию (выражающему не-бытие конвенционального выражения полноты бытия), то есть к тотальному языку абсолютного, знаковые тени проекций которого мы только и можем видеть на стенах нашей мировой тюрьмы.

Риторика антикоммуникации, как уже говорилось, отличается одним фундаментальным противоречием: ведутся многословные речи о том, что, собственно, ни о чем нельзя вести речь, поскольку посюсторонний мир, воспринимаемый лишь антитетически, в контрасте с миром абсолютным, потусторонним, "иным", может представлять себя только в анти-языке (и в анти-символике, то есть в диаволике). Любое позитивное высказывание о его собственной сущности и бытии с точки зрения подлинного ("иного", потустороннего) мира (и средствами его языка) было бы неподлинным. Это высказывание имеет смысл и вообще становится возможным только в качестве отрицания подлинного бытия (то есть бытия "иного мира"). Напротив, любое позитивное высказывание средствами языка посюстороннего мира о языке и сущности мира потустороннего не ведет к иллюзии и обману лишь в том случае, когда характеристики потустороннего мира выражаются *ex negativo* или *e contrario* или же посредством некоторой системы намеков, которая с точки зрения повседневной коммуникации и ее *common sense* должна казаться коммуникацией дефектной. Таким образом, язык абсолютного становится совершенно "неслышным" или "трудно понимаемым" именно тогда, когда делается попытка его опосредования языком культуры; но при этом и язык культуры (в том числе и язык традиционного искусства) считается дефектным или недостаточным с точки зрения его возможности выразить всю полноту мира.

Если поэт занимает позицию между посюсторонним анти-миром и миром потусторонним, и если он интерпретирует эту позицию диаволически негативно, то он двояким образом обречен на антикоммуникацию — либо он выступает представителем потустороннего мира в мире посюстороннем (или по крайней мере тем, кто пересекал границу потустороннего), и тогда он не будет понят совсем или будет понят лишь отчасти (ведь с точки зрения посюстороннего мира его язык антикоммуникативен), — либо он, будучи представителем посюстороннего мира (и его языка) говорит о потустороннем, которое он может выразить лишь в той мере, в какой он способен позитивно передать его невыразимость — то есть стать акоммуникативным.

Из всех представителей раннего символизма наиболее последовательно придерживался тютчевской романтической модели *Silentium* Мережковский.

Согласно этой модели "невозможность высказывания", является с л е д с т в и е м инакости и невыразимости *мира иного*, невозможности передать "естественность" и непосредственность переживания (например любви). Поза акоммуникативности соответствует здесь, таким образом, не п у с т о т е или бесчувственности "мнимого мира", а чрезмерной полноте бытия, перед которой язык "капитулирует" или оказывается лживым[2]:

> "Но вечно дремлет в *тишине* | Вдали от всех друзей, — | Что там, *на дне*, на самом дне | Больной души твоей. |..." (*Мережковский, 12)*; "Как часто *выразить любовь* мою хочу, | *Но ничего сказать я не умею,* | Я только радуюсь, страдаю и *молчу*: | Как будто стыдно мне — я говорить не смею. |...| В нас чувства лучшие стыдливы и *безмолвны,* | И все *священное* объемлет *тишина*: | Пока шумят вверху сверкающие волны, | *Безмолвствует морская глубина.*" (*"Молчание", 15)*.

Мотив "глубины" (бытия, существования, души) в качестве "основания" для молчания находился, вообще говоря, на периферии диаволического мышления, которое лишь в переходной форме магически-герметического символизма рубежа веков признает "таинственное" в качестве мотивации герметической стилизации "темных речений" или "красноречивого молчания". В резком противоречии с риторикой "пустой" речи (CI), богатый материал которой имеется именно у Мережковского, находятся следующие "*Silentium*-мотивации" у этого же поэта: "...*Но слов не надо: сердце так полно*, | Что можем только *тихими слезами* | Мы выплакать, что людям не дано | *Ни рассказать*, ни облегчить словами." *(17)*; "...И оба поняли давно, | *Как речь бессильна и мертва*: | Чем *сердце бедное полно,* | Того *не выразят слова*..." *(20)*. Заключение, которое делает из этого Мережковский, хотя и совпадает в целом с формулой Тютчева ("Мысль изреченная есть ложь"), в своей тотальности выходит далеко за ее пределы и в известной степени диаволизирует ее: "...Мы же *лгать обречены*: | Роковым узлом от века | В слабом сердце человека | Правда с *ложью* сплетены. | *Лишь уста открою — лгу*, |...| *Лгу*, чтоб верить, чтобы жить, | И во лжи моей тоскую. |..." *(26—27)*; "...И умираю, и *молчу*." *(28)*.

У Бальмонта также можно найти примеры интерференции между "нескАзанным" ("невысказанным" — "пустой" речью) и "несказАнным" ("невыразимым" — полнотой бытия), при том, что в обоих случаях речь идет о различных аспектах одной и той же неопределенности (а именно диаволического "между"):

> "Есть много *не сказанных слов* | И много созданий, не созданных ныне, — | Их столько же, сколько песчинок среди бесконечных песков | В *немой* аравийской *пустыне.*" (*Бальмонт БП, 80)*; "Бойтесь *безмолвных людей*, |...| Страшитесь мучительной власти *не сказанных слов*, | Живите, живите — мне страшно — живите скорей. | Кто в мертвую глубь враждебных зеркал | Когда-то бросил *безответный взгляд*, |..." (*БП, 296)*; "...И, бледная, на всем застыла чара | *Невысказанных слов.* |..." (*"Печаль луны", IV, 62)*; "*Слова* любви, *не сказанные мною*, | В моей душе *горят* и жгут меня. |..." (*БП, 155)*; "...Я к ним вернусь для *тишины*, | Для *нерассказанной* печали | И для

сверкания струны. |...” (*БП, 218*); “Кто воскресит *нерассказанность* мечты? |...” (*БП, 296*); “Полупогаснувшие взоры |...| *Неизреченные* укоры, | Порабощенность без конца. | *Невоплощенные* зачатья, — | О, трижды скорбная страна, | Твое название — проклятье, | Ты навсегда осуждена.” (*БП, 184—185*); “...Нам нет возрожденья, не будет никогда, | Что сказано — *Отжито, не сказано — прошло*. |...| Дом тем более жаден, чем он более стар, | И чем старше душа, тем в ней больше *задавленных слов*.” (*БП, 297*); “Он проклял мир и, вечно одинок, | Замкнул в душе глубокие печали, | Но в песнях он их *выразить не мог*, | Хоть песни победительно звучали. |...” (*“Проклятия”, БП, 289*); “Мне понятны будут строки | *Ненаписанных страниц* | И небесные намеки, | И язык зверей и птиц. |...” (*II, 137*); “Я в глазах у себя затаил |...| И другим *недосказанный стих*. |...” (*II, 131*). — Та же парадигма у Сологуба: “...Сквозь туманный дым кадила | Вижу я нездешние черты. | О, *неведомая Сила*, | О иной, о дивный, это ты! | Ничего вокруг не изменилось, | Но во мне все сделалось *иным*, — | *Безглагольно*-тайное открылось | Тает жизнь моя, как дым. | Знаю я, что *нет земного слова* | Для Твоих *безмолвных* откровений, |...” (*Сологуб V, 144*); “Есть тайна *несказанная*, | Но где, найду ли я? | Блуждает песня странная, | Безумная моя. |...” (*I, 145*); “...В эту ночь опьяненья, | Ты опять ... предо мною |...| С *недосказанной* былью больною. |...” (*IX, 37*).

Тема невозможности (нежелания) высказывания достигает высшей точки в мотиве утраты языка, “онемения”, молчания; утрата словом коммуникативной функции образует ядро диаволической тематизации антикоммуникации: слова утрачивают свое (изначальное) значение и становятся беззвучным выражением *тишины*: “*Слова теряют смысл* первоначальный, | Дыханье тайны явно для души, |...| Твой голос — как струна в сочувственной *тиши*. |...| Пусть миги пролетят *беззвучно*, смутно, | Пред темной завесой *безвестных* дней...” (*Брюсов I, 57—58*). “Дыхание тайны” — то есть бессловесный с посюсторонней точки зрения язык непосредственного переживания бытия — подобно *мгновениям* наивысшего сознания, которые пролетают беззвучно, ускользая от прямой передачи в языке, слова которого потеряли “изначальный смысл”, то есть ту архаическую, потустороннюю смысловую наполненность, которая представлялась восстановимой мифотворчеству СII, а для диаволического эстетизма была безвозвратно потерянной и погибшей: “...Что за мысль несказанная...” (*Брюсов I, 60*) — мысль остается “несказанной”, поскольку язык утратил смысл и речь становится бессвязной, несогласованной (“...Заслышавши речи бессвязные” — *там же, 78*), когда она, например, пытается выразить на “языке любви” высшую степень страсти, или пользуется темным “языком тайны”: “...И гирлянду пылающих роз | Я доброшу до тайны миров, | И по ней погружусь я в хаос | *Неизведанных творческих грез*, | *Несказанных таинственных слов*...” (*I, 87*). Как и все диаволические метафоры, метафора молчания или немоты в зависимости от ситуации может иметь как негативный смысл: “...Мой *голос умер* без ответа. |...| Без ласк, без клятв, *без слов, без речи*, |...| Зову в безумии. *Ни слова*...” (*I, 91*), — так и позитивный: “...Как хорошо нам в молчании!” Но в любом случае слабость и ограни-

ченность повседневного языка прискорбна: "...Ангел бледный! — гимн нескромный | Я тебе *не спеть не мог!*" (*I, 119*); "Нас томили, томили *без слов*... |...| Ты хотела *сказать... Невозможным |Диссонансом раздались слова...*" (*I, 119—120*); "Так много думано, исполнено так мало!" (*I, 123*); "Бреду в *молчаньи* одиноком..." (*I, 127*).

Ср. также у Фофанова: "...И статуи дремлют *безмолвно*, | Как призраки дремлют. |..." (*Фофанов, 61*); "...И мнится, те огни со звездами ночными | Задумчиво ведут *безмолвный разговор*, |..." (*96*); "...Тоска беспредельная, | *Тоска безответная* | О чем-то неведомом, | Прозрачном, воздушном. |..." (*Коневской, 5*); "...Нас цепенит недвижное *молчанье*, | Нас леденит безвыходная ночь. |..." (*11*), "...Здесь я снова в себе буду рыться. | Безотрадный ты, край, *бессловесный* |...| Стих мой тоже стал вял и *беззвучен*, |..." (*28—29*); "...Улыбка зыбилась *немая* |..." (*43*); "...На арфе *безглагольных* голосов. |..." (*53*); "...Уста неподвижно-сомкнуты: |...| И жизнь за порогом *молчит*. |..." (*65*); "...*Немые свидетели слов* — | О, все схоронилося в них. |..." (*77*); "...Что ждет твои *безмолвные* порывы, |..." (*80*); "...Где найти для тайны *выраженья*? | Кто мой зов услышит и поймет? |..." (*Минский, 31*); "...Но устал я лепетать | Звучный лепет детских дней. |..." (*32*); "...Над темной *тишиной* лучистое *молчанье*." (*114*); "...Глядишь, красавица, в стекло *немых зеркал*? |..." (*227*); "...Все, что тает, отлетает | Безразсветно, *безответно* |...| *Немота* сердец усталых, |...| *Губ закрытых онемелость*, — |..." (*296—297*); "...Везде, где *безмолвно*, темно, одиноко |...| Как эхо *молчанья*, как тень темноты, |..." (*305*); "...И уж не те слова под тою же рукой — | Далеко от земли, застывшей и *немой* — |..." (*339*).

"Бессловесность" и "безобразность" (в буквальном смысле слова *безобразие*) является "безмолвным знаком" страданий именно в том и состоящих, что они невыразимы: "Я — *безмолвный знак* страданий..." (*Минский, 342*); "Без слез, *без слов*, без дум, едва | Свои страданья сознавая, |..." (*216*); "*Без образов*, как дым, плывут мои страданья, | *Беззвучно*, как туман, гнетет меня тоска. |..." (*I, 206*); "И с грустью за толпою наблюдал я. | *Слова, эмблемы*, внешние покровы | бессильны над душой моей давно. |..." (1, *175*). У Минского персонифицированное *молчание* (в одноименном стихотворении) наделено загадочными чертами сфинкса: "О, гордое *Молчанье!* душ больных | Убежище последнее! |...| Дай, богиня, | Приют моей печали! |..."(*263—264*).

У Брюсова "речь молчания" имеет тенденцию к невербальности или по меньшей мере аграмматичности, характерным для любой коммуникации эстетизма:

"...Окружающий говор и шум | До меня изредка долетает, | Но моих *недосказанных дум* | Никто никогда *не узнает*. |..." (*Брюсов III, 241*); "Речи несмелых признаний, | *Тихие речи любви* — | Смысл их неясен и странен, |..." (*III, 243*); "...Грустный час воспоминаний! | Их *без слов* встречаю я | В тихой музыке дождя, |..." (*III, 248*); "...Но этот *безмолвный* святой разговор... |..." (*III, 249*); "...И в одно сознанье слиться. | *Ищут речи, — не находят*, | Гладят ласково друг друга | И

с тоской бессильной бродят | В стенах замкнутого круга. ” (*III, 256—257)*; “*Непересказанные* думы, | *Неразделенные* слова — |...| И в сердце сдавленные речи, | Навеки *смолкшие слова*|...” (*III, 269)*; “...*Слова невнятны и коротки* |...” (*III, 217)*; “*Слово* бросает на камни одни бестелесные *тени*, | В истине нет ни сиянья, ни красок, ни тьмы. |...” (*III, 220)*; “...Желания давно расплетены, | И *разговор бессвязен*. |...” (*III, 222)*; “...*Рифмы, образы, размеры* | Разбегаются с пути... |...” (*III, 224)*; “...А на душе *немая тишь*, | И вкруг *молчание*...” (*III, 225)*; “...Иду — *безответна* туманная мгла, | И свет отуманенный — *нем*. |...” (*III, 231)*; “...Ропотно мы *не сказали* ни слова. | Блеск умирал на *немом* небосклоне, |...” (*III, 234)*.

В этот ранний период встречаются примеры “красноречивого молчания” или “онемения” перед переполненностью переживанием (в духе Тютчева или Фета): “Слишком, слишком много счастья! | *Переполнена душа*, |...| Но зачем же все слова | Слишком жалки, слишком бледны! | И стою — стою *безмолвно*, | Жду *неведомых стихов*, | Но *для грезы нету слов*: | Слишком, слишком сердце полно!” (*III, 229)*; “...*Не выразит* смущенный стих | Порыва девственных желаний, | Он слаб, он *глух*, он *нем* для них! |...” (Брюсов здесь прямо обращается к Фетовскому прототексту: “И что один твой выражает взгляд. | Того весь мир *пересказать не может*”, *III, 237)*.

Как и у Брюсова, у Сологуба неспособность к коммуникации пронизывает собой все сферы жизни художника: “...И в толпе людской *немею*, | И смущен их *тишиной*. ” (*Сологуб, 161)*, с другой стороны: “беспечален и нем” (*там же, 167)* или: “Люблю мое *молчанье*...” (*173)*; “...И, *молчание* ночи | Навсегда полюбя, | Я бессонные очи | Устремлю на тебя. | Ты *без слов мне расскажешь*, | Чем и как ты живешь...” (*183)*; “...Мне снится: перед нею | *Безмолвно* я стою, | Обнять ее не смею, | Таю любовь мою. ” (*192)*; “...И *безмолвный*, и печальный, | Поутру, | Друг мой тайный, друг мой дальный, | Я умру.” (*215)*; “*Для чего говорить*? Холодны | И лукавы слова, | Как обломки седой старины, | Как людская молва. | Для чего называть? Мы одни |...” (*I, 223)*; “Молитвы древние *молчат*...” (*224)*; “Иду в лесу. Медлительно и странно |...| Моя мечта, бесцельна и туманна, | Едва слагается в слова. | И знаю я, что ей *слова не нужны*...” (*264)*; “...Чтоб никто *не молвил слова* | Ни со мной, ни обо мне, | Злым вторжением былого | В *беспредельной тишине*, |...| Чтоб никто моей пустыней | С *тихим пеньем* не ходил...” (*266)*.

Если посюсторонний язык бессмыслен или по крайней мере двусмыслен (“В его устах *двухсмысленны слова*, | И на устах *двухсмысленны улыбки*. | Его душа бессильна и мертва...”, *273*), то язык потустороннего, достигнув нашего мира, уже мертв, он лишь вестник (“ангел”) теневого “промежуточного” мира: “...И *безмолвная* смерть поцелует меня...” (*226)*; “...Ангел благого *молчанья*, | Тихий смиритель страстей, |...| Друг неизменный и нежный, | *Тенью* прохладною крыл | Век мой безумно-мятежный | Ты от толпы заслонил. ” (“*Ангел благого молчания”, 245—246)*. И “ангелы опальные” Бальмонта, как и другие существа лунного мира теней , проявляют себя в его безмолвии (“*Ангелы*

опальные", 113—114) "[Но дева] Лелеяла *безмолвие* свое. | Поняв одно за всеми голосами, | *Безгласно* холодела, как земля, | И шла вперед, чрез мертвые поля..." (*"Заколдованная дева", там же, 121)*.

Лунное происхождение *безмолвия* выразительно продемонстрировано в стихотворении Бальмонта "Лунное безмолвие": "В лесу *безмолвие* возникло от *Луны* |...| Неисчерпаемо влияние Луны." *(III, 15)*.

Высшей точке молчания на "языке луны" соответствует ее погруженность в диаволическую водную пучину (или в болото) и в глубь, в бездну времени:

> "Над водой, над рекой *безглагольной*, | *Безглагольной, безгласной,* томительной, — | Предо мною встаешь ты, родная, |..." (*Бальмонт БП, 287—288)*; "В вечерних водах много *отражений*, | В них дышит Солнце, ветви, облака, | *Немые знаки* зреющих решений. |..." *(III, 218)*; "*Безглагольно* глубокое дно, | Без шуршанья морская трава. |...| Мы забыли земные *слова*. |..." (*"Меж подводных стеблей", БП, 298)*; "Безутешно здесь мерцанье. | *Безглагольной* глубины, |..." (*БП, 84)*; "Белый лебедь, лебедь чистый, | *Сны* твои всегда *безмолвны*, | Безмятежно-серебристый, | Ты скользишь, рождая волны. |..." (*БП, 123)*; "Но замер и ветер средь мертвых песков, | И тише, чем шорох увядших листов, | Протяжней, чем шум океана, | *Без слов,* но слагаясь в созвучия слов, | Из сфер неземного тумана | Послышался голос, как будто бы зов, | Как будто дошедший сквозь бездну веков | Утихший полет урагана. |..." (*БП, 145)*.

Безглагольность, так же как и *зеркальность* и другие элементы диаволического стиля неопределенности, обусловливается экзистенциальным состоянием декадентства с его "языком молчания":

> "Есть в Русской природе усталая нежность, | *Безмолвная* боль затаенной печали, | Безвыходность горя, *безгласность*, безбрежность, |..." (*"Безглагольность", IV, 91*); "...В *язык безмолвия* ночного! |..." *(II, 23)*; "...Я слушаю, как говорит *молчанье*. |..." *(БП, 80)*; "...*Безмолвные слова* мне посылал твой взор. |..." *(I, 98)*; "...Я постиг в мимолетном намек, | Я услышал таинственный зов, | Бесконечность *немых голосов*. |..." *(БП, 121)*; "Слова *смолкали* на устах, |..." *(БП, 104)*; "Прежде чем душа найдет возможность постигать и дерзнет припоминать, она должна соединиться с *Безмолвным Глаголом*, — и тогда для внутреннего слуха будет говорить *Голос Молчания*. Из индийской мудрости." (*БП, "Мертвые корабли", 113)*; "Бывает праздник жертвы раз в году, | *Без слов*, как здесь *вне слова* все мечтанья. |..." *(III, 210)*; "Ты сумела сказать мне *без слова*: |..." (*"К Елене", БП, 286)*; "Я сказка взоров. *Я взгляд без слов.* | Я знак заветный, —... |..." *(БП, 358)*; "Я хотел *безгласно* крикнуть, | Что тебя люблю я. |..." (*БП, 308)*; "Можно жить, *безмолвно* холодея, |..." *(БП, 162)*; "Я дух, я призрачный набат, |...| И воплем полон я *безгласным*, — |...| О, как мне страшно быть *немым* | Под медным заревом пожара!" *(БП, 332)*; "...Но *нет ответа* нежности, | И гасну я *без слов*, | Затерянный в безбрежности | Тоскующих миров. |..." *(БП, 118)*; "С голубой высоты я на

землю смотрю, | И *безгласной* мечтой я с душой говорю, | С той незримой Душой, что мерцает во мне |...” (*БП, 123*); “Да легкие хлопья летают | И *беззвучную сказку* поют, |...” (*БП, 117*); “И взоры жадные слились | В мечте, которой *нет названья*, |...” (*БП, 104*); “...Ум видит алчных духов адский лик, | Тоска — везде — навек — *тоска немая*. |...” (*II, 68*); “Ты вся — *безмолвие несчастия*, | Случайный свет во мгле земной, | *Неизъясненность* сладострастия, | Еще не познанного мной. |...” (*БП, 157*).

Амбивалентность “молчания” или “не-говорения” особенно разительна в раннем творчестве Гиппиус:

> “Мне кажется, что истину я знаю — | И только для нее *не знаю слов...*” (*I, 12*); “...Я — раб моих таинственных, | Необычайных снов... | Но для *речей* единственных | *Не знаю здешних слов...*” (*I, 39*); “Любите радости *молчанья*, | Неисполнимые мечты |...| Любите тайну нашей встречи, | И все *несказанные речи...*” (*I, 58*); “Я что-то важное и злое говорил... | Улыбку помню я, испуганно-*немую...*” (*I, 59*); “...Только *нет* безвинно-умерших, невоскресших *слов*, |...” (*I, 63*); “В *безмолвьи* прохожу я мимо, мимо, | Закрыв лицо, — в неузнанные дали...” (*I, 64*); “*Молчанье*, мрак и *тишина...*” (*I, 117*); “...Пусть будет Любовь моя — *недосказана*.” (*I, 123*); “Его любовь, — Его *молчание* | И чем мольба моя *безгласнее* — | Тем неотступней, непрерывнее...” (*I, 173*).

Когда душа видит во сне саму себя и вступает в связь с потусторонним, она смолкает, и взамен возникает бессловесное указывание, жест безмолвия: “...Призрак пройдет пред Тобой — *молчалив*, неизменен — | Медленно — гордой стопой.” (*Добролюбов I, 41*); “...И слух обессилел от звуков весенних. | Бесшумно, несмело бегут сновиденья. | Душа их полета ночного *не слышит...*” (*I, 42*); “...С кем говорил я? один ли *молчал*? Что собирал? что потерял...” (*II, 19*); “...*Мертвы* теперь навеки *звуки*... | Для мира *я глухонемой*, | Но как Бетховен мир грядущий | Творю глубокой *глухотой...*” (*II, 49*); “...И сердце *немо* отчего?” (*там же*); “...И звучит везде невидимый *неслышимый* дальный привет...” (*II, 50*). Переход в другой мир — и возвращение из него — неизменно связаны с умолканием соответствующего языка, то есть с умиранием: “Немного осталось мгновений... |...| Войди же бесшумно в вечерний покой! |...| Все великие чувства имели сопутника — холодность...” (*II, 21*); “...Мы когда-то *молчали* в мертворожденных камнях...” (*II, 27*).

Самое радикальное выражение “не-сказуемого” или, иначе говоря, “не-выражение” “иного языка” потустороннего мира реализовано посредством включения п у с т ы х м е с т в стихотворения или стихотворные собрания, как это, например, сделано у Добролюбова в его книге “Natura naturans. Natura naturata”: на ее 71 странице имеется только музыкальный знак *moderato* (который присутствует и перед “настоящими” стихами этой книги), а также номер страницы внизу и пунктирные линии, лишь с и н т а г м а т и ч е с к и указывающие место непредставленного текста. Такой тип нереализации текста не столько следует традиции “нулевых мест текста” (которая характерна для сентиментализма и романтизма, ср. также “Евгений Онегин” Пушкина),

поскольку здесь пустые места не носят парадигматического характера (то есть не являются искусственно опущенными пассажами, которые в любом случае могут быть хотя бы условно замещены текстовыми эквивалентами), сколько создает синтагматические "лакуны", которые изображают "ничто" или невозможность высказывания. Более тонкий вариант "нулевых мест" представлен в тексте, в котором некое имя не произносится, а о "неименуемом" сигнализирует двойное тире. "...Ты, — —, склонись надо мной" (*I, 72*). Эта намеренная нереализация текстовых фрагментов в конечном итоге вылилась у Добролюбова в полное молчание, то есть в "уход из искусства", выход в чистое мифо- и жизнетворчество, которое вообще отказывается от создания эксплицитного конкретного художественного текста, то есть текст сочиняемый частично или полностью заменяется жизненным текстом[3].

Однако, молчание и антикоммуникация — это не только сугубо негативные или отрицающие качества субъекта (или же его не-активность). В соответствии с проективной природой любых субъектно-объектных отношений в символизме эти качества переносятся с "молчащего", ("умолкающего", "теряющего речь") субъекта на объекты (потустороннего и посюстороннего мира), так что уже они становятся "немыми" ("онемение" языка вещей) или же "глухими", то есть неназываемыми, невыразимыми.

Мысль о том, что вещи (а также абстрактные феномены) "не поддаются" более человеку и его сигнификативной (символизирующей) деятельности, мы вновь встречаем в постсимволизме (прежде всего в кубофутуризме), где вещи противятся своим (конвенциональным) "именам" или названиям, остаются "безымянными" и, не поддаваясь тем самым предметной категоризации, непосредственно воздействуют на человеческое восприятие. И наоборот, объекты, предметы (абстрактные и конкретные) "немеют" уже хотя бы потому, что живущий в них или стоящий за ними "язык вещей" заглушается повседневной речью и умолкает, или же потому, что потусторонний "язык вещей" пытается подслушать человек этого мира с его земным слухом. Примеры такого перехода от молчания говорящего (или же онемения его языка) к "молчанию" или "немоте", а затем к "глухоте" вещей в изобилии обнаруживаются у всех представителей CI:

> "...*Тихие* звезды — задумчиво-кротки, |...| Черные окна *немого* собора..." (*Брюсов I, 64*); "Далекий Сириус, холодный и *немой*!..." (*I, 72*); "Только я — в ледяной *тишине*..." (*I, 84*); "Скала к скале; *безмолвие* пустыни; |...| Скала *молчит. Ответам нет вопроса.*" (*I, 89*); "...Иду я один, убегая | В *безмолвие* тайных *пустынь.*" (*Сологуб IX, 44*); "В *безмолвной пустыне*, | Где жаркий песок и гранит, | Где небо безоблачно-сине, | Где жгучее солнце блестит |..." (*IX, 60*); "Былые надежды почили в *безмолвной могиле*... | Бессильные страхи навстречу таинственной силе, | Стремленье к святыне в *безмолвной пустыне*, | И все преходяще, и все бесконечно, |...| Томятся неясным стремленьем *немые* растенья, |..." (*IX, 63*); "Кругом обставшие меня | Всегда *безмолвные предметы* |..." (*I, 110*); "...Где жгучее солнце блестит, | Стоит под скалой одиноко | Забытая арфа и ждет, | Что ветер, примчась издалека, | Тихонько в струнах запоет. |...| Над арфой *немой* пролетая, | В ней *звуков не будят* они. |..." (*IX, 60*); "...И *никакой* для

нашей встречи | Не будет явлен внешний *знак.* |...” (*V, 188*); “Навек налажен в рамках тесных | Строй жизни пасмурной, *немой...*” (*101*); “Город за мной вдалеке, | Возле — *молчанье* одно.” (*119*); “*Безмолвие* ночное | С пленительными снами...” (*там же*); “И там в мечтах проводит | *Безмолвные* часы...” (*124*); “О, *тишина*, о, *мир без звука* (*121*); “Есть тайна *несказанная*, | Но где, найду ли я? | Блуждает песня странная, | Безумная моя. | Дорогой незнакомою, | Среди *немых* болот...” (*146*); “...*безмолвные* страхи...” (*177*); “В поле не видно ни зги. |...| Кто-то зовет в *тишине*...” (*186*); “...В невозмутимой *тишине*, | К мерцанью свеч из мрака ночи | Ты подойдешь, потупив очи, | Ты *ничего не скажешь мне.*” (*V, 187*); “...О, пустынная радость! | О, безлюдье далеких равнин! | *Тишины* безмятежная сладость, — ...” (*V, 151*); “...Как безнадежная лилея, | Ты, умирая, расцвела. | Такой красы наш мир не знает, — | Ей подобает *тишина*, |...| Она — нездешняя святыня, — | Пред ней — склониться и *молчать.*” (*V, 153*); “...В полумраке я томился | Бездыханной *тишиной.* |...| И раскрылся мир ночной. |...” (*IX, 66*); “...Нисходит в сердце *тишина*, | Мне чужды битвы, | И жизнь безрадостно ясна, | Но нет молитвы. |...” (*IX, 171*); “...И он зовет к *безгласной тишине*, | И лишь затем он смотрит в очи, | Чтобы внушить *мечты* о долгом сне, | О долгой, бесконечной ночи.” (*V, 131*); “...И в зловещей *тишине* |...| Надо мною гулко кличет, | Возвещая гибель мне. |...” (*V, 103*).

Перенос антикоммуникативности с говорящего (и языка) на предметный мир активно разрабатывается — вплоть до объективации и даже персонализации “немоты”, “тишины” — в ранней лирике Бальмонта, где даже “голос” (то есть объективированный язык) превращается в “немой” объект: “*Незримыми немыми голосами* | Душа моя наполнилася вдруг.” (*Бальмонт, 87*); “...Белых лилий *немые* цветы...” (*91*); “Догорающих тучек *немая* печаль...” (*92*); “хрустальные *немые города*...” (*93*); “*Молчит* вода зеркальная...” (*95*).

Приводимый ниже пример из сборника “Тишина” наглядно демонстрирует этот процесс “онемения” голоса, который в сфере природы символизируется “вольным ветром”, заставляющим умолкать вещи (здесь используется метонимическая связь между “ветром” и “дыханием” говорящего, понимаемым как некое дуновение, гасящее свет и земную жизнь мира вещей): “Я *вольный ветер*, я вечно вею, | Волную волны, ласкаю ивы, | В ветвях вздыхаю, вздохнув, *немею*, | Лелею травы, лелею нивы. |...| И внемлет ветру *Лазурь немая*...” (*103*); “В глубь заглянули *немые цветы*, |...| Поняли, поняли свет Красоты!” (*104*).

Неземной, неэмпирический характер потустороннего мира (его бесстрастность, чистота, сияние, нематериальность) для Бальмонта находят свое высшее выражение в полной *немоте* и *тишине*: “Вдали от Земли, беспокойной и мглистой, | В пределах бездонной, *немой чистоты*, | Я выстроил замок воздушно-лучистый, | Воздушно-лучистый Дворец Красоты. |...| Я полон в том замке *немым* упоеньем, | *Немым* упоеньем бесстрастной звезды. |...| И вижу я горы и вижу пустыни...” (*106*). Имеющее в повседневном языке негативный оттенок выражение “строить воздушные замки” Бальмонтом понимается позитивно как неотъемлемая часть всякого (эстетического) творчества, которое всегда представляет собой проекцию имманентного в трансцендентное, то есть в зону молчания. С диаволической точки зрения, лишь в умирании и уходе из

земного мира возникает то молчание, в котором только и может проявиться потустороннее:

[...] И полумертвые руины
Полузабытых городов
Безмолвны были, как картины,
Как голос памятных годов. [...]

И утомительно мелькали
С полуослепшей высоты,
Из тьмы руин, из яркой дали,
Неговорящие цветы.

Но на крутом внезапном склоне,
Среди камней, я понял вновь,
Что дышит жизнь в *немом* затоне,
Что есть бессмертная любовь.
(*Бальмонт, 115*)

Слепота и глухота "пыльного мира повседневности" представляют негативную сторону бессловесности: "Как тени слепые, закрывши глаза, | Сидели они, засыпая. | Хоть спали — не спали, им снилась гроза, | *Глухая* гроза и слепая. |...| И вечность раздвинулась, грозно-мертва: | Все реки, *безмолвные* реки. |...| И плыли они без конца, без конца, | И путь свой свершили — слепыми. " (*117*). Высшей степенью онемения или потери слуха оказывается тот звук, который, достигая слуха, не может слышать сам себя ("Как звук, что в слух идет, но сам себя не слышит", — *134*)

Под знаком Тютчева, точнее, его строк "Есть некий час [...] всемирного молчанья" находится стихотворение Бальмонта "Тишина. Лирическая поэма" (*I, 143*). Этот романтический образ космического покоя (*вечность*) вообще часто встречается у Бальмонта. "Кто услышал тайный *ропот вечности*, | Для того *беззвучен* мир земной, — | Чья душа коснулась бесконечности, | Тот навек проникся *тишиной*. |..." (*Бальмонт БП, 130*); "В этом царстве *тишины* | Веют сладостные сны, |...| Медлит гаснущая *тень*. |..." (*I, 194*); "Есть *безгласность и тишь у* преддверия Вечности, | Есть слова, что живут, но без речи, не тут. |..." (*IV, 102*); "...Я не из царства духов *безымянных*. |..." (*II, 95*).

На фоне такой позитивной оценки *молчания* Бальмонт одновременно развертывает его негативно-диаволическую интерпретацию, нередко связываемую с мотивом *пустыни*:

"Туманы, сумерки. Средь тусклого мерцанья | Смешались контуры, и краски, и черты, | И в царстве мертвого бессильного *молчанья* | Лишь дышат ядовитые цветы. |..." (*Бальмонт, "Болото", БП, 81—82*); "*Безмолвствуют* высоты, | Застыли берега..." (*204—205*); "Ровный, плоский, одноцветный, | *Безглагольный, беспредметный,* | Солнцем выжженый песок |..." (*187*); "Какое дело мне: в *пустыне* душ людских | Родит ли отклик стон зовущий? | Я посвящаю мрачный стих | *Безмолвной* полночи, в душе моей живущей. |..." (*Минский I, 242*).

Трактовка поэзии как "речи бессловесной" о еще "несозданных мирах" (и, следовательно, речи, долженствующей быть беспредметной) содержится в стихотворении Гиппиус "Они" (1904): "...Игра и дымность в их привете, | *Отсветы мыслей, тени слов...* | Они таинственные дети | *Еще несозданных миров.* | Не жизнь они — но жажда жизни. | *Не звуки* — только дрожь струны. | Своей мерцающей отчизне | Они, крылатые, верны. |...| Я только слышу — вьются, вьются, | *Беззвонный* трепет я ловлю. | Играют, плачут и смеются, | А я, безвластный, — их люблю." (*Гиппиус II, 30—31*).

Коммуникативные связи между людьми разорваны ("...Нас *связали слова* и мысли, | а Страшное Имя *разделило...*", — *II, 78*). Душа — это пленница языка: "Душа моя угрюмая, угрозная, | Живет *в оковах слов.* |..." (*II, 81*). Язык превращает и душу, и поэзию в ложь, о чем сам поэт предупреждает слушателя: "*Не слушайте меня*, не стоит: бедные | Слова я говорю; *я — лгу.* | И если в сердце знанья есть победные, — | *Я от людей их берегу.* |...| А до времен, *молчаньем* утомленные, | *Мы лжем*, скучая и — смеша. | Так и теперь, сплетая *речь размерную*, | Лишь о ненужностях твержу. | И *тайну* грозную, последнюю и верную — | *Я все равно вам не скажу.*" (*II, 76—77*); "Бегу от горько сложной боли я, | От праздных мыслей, *праздных слов.* |..." (*II, 92*); "...Все поют, поют петухи, — | Но земля *молчит, неответная...*" (*II, 9*).

Определенное клиширование диаволической метафорики "молчания" делает ее канонизацию в поэтический (поэтологический) топос особенно очевидной.

> "*Молчит* дорога странная | *Молчит* неверный лес..." (*Гиппиус, 13*); "...Но странно сердце радуют | *Безмолвие* и смерть..." (*14*); "...Я слышу, стынет кровь... *Молчанье* бесконечное..." (*15*); "Вода *немая* умерла..." (*30*); "Снегов *молчанье...*" (*35*); "Бегут мгновения *немые...*" (*35*); "Ее заря небесная научит. | *Безмолвно* умирать..." (*45*); "Опять он [снег] падает, чудесно *молчаливый...*" (*55*); "...Многообразие последней *тишины*, | Блаженного *молчания* веселье..." (*67*); "И стала живой *тишина...*" (*70*); "*Беззвучны* удары раскидистых весел..." (*71*); "Я слушаю *молчанье*, как слушают врага. |...| Ничто не изменилось, с тех пор как *умер звук.*" (*135*); "И вечности *безглазой беззвучен* строй и лад. | Остановилось время. Часы. Часы стоят!" (*136*); "На миг встают *безгласные* виденья." (*157*).

В программном стихотворении Вл. Гиппиуса "Посвящение", которое открывает сборник стихов Добролюбова "Natura naturans. Natura naturata" (*Добролюбов I, 5*), "немота" представлена не как действие, а как качество "сонной птицы": "День трудовой поднимается сонною птицей, | Не движет *немыми* крылами..." (*Добролюбов, I, 5*); "Что морозы *немые...*" (*I, 56*); "Словно дымкою, землю *немую...*" (*I, 65*).

Поскольку диаволическая речь автокоммуникативна, то есть она кружит сама в себе без настоящего адресата, то и молчание остается "без ответа":

> "...Что-то хотелось сказать мне родное, святое... | Тщетно! | Сердце *молчало* в покое | *Безответно...*" (*Брюсов I, 62*); "...*Безответно* твердить откровений слова, | И в пустыне следить, как восходит звез-

да." (*I, 100)*; "...И в пространстве звенящие строки | Уплывают в даль и к былому; | Эти строки от жизни далеки, | Этих грез не поверь другому..." (*I, 100)*; "...*Но не было ответа.* И угрюмо | Ты затаил, о чем томилась дума..." (*I, 196)*; "...Как *бессвязный рассказ* идиота, | Надоедлива жизнь и темна. | Ожидаю напрасно чего-то, — | *Безответна* ее глубина..." (*Сологуб, 152)*; "...Умирает *без ответа* чей-то крик..." (*250)*; "...Но *нет ответа*, мне *нет ответа* | На страстный зов..." (*272)*; "...И я заклятием *молчанья* | Воззвал к природе, — и она | Очарованью заклинанья | Была на миг покорена. |...| Далекий зов погас в *молчаньи*, | Но был в *молчании* ответ. " (*Сологуб V, 124)*; "...*Книгу непрочтенную* | С тайной запрещенною | Ты держал в руках. " (*V, 67)*; "Ты восклицанье *без ответа* |..." (*Бальмонт II, 23)*; "Я был вам звенящей струной, |...| И вы *не расслышали слов*. |...| И вы, не увидев огня, | Оставили *молча* меня. |...| Для вас же давно я погас, | Довольно, довольно мне вас. " (*"Довольно", БП, 292)*; "О, краски закатные! О, лучи невозвратные! |...| И розы небесные, облака бестелесные, |...| Поникшие, скорбные, *безответные*, бледные!" (*II, 113)*; "Никто меня *не поймет* — | *И не должен никто понять.*" (*Гиппиус I, 104)*; "Я слаб и *безответен.* |...| О, мир так разнозвучен! | Так грубо разноцветен! |...| Все смешано — случайно, | Слова, цвета и светы. " (*I, 167)*.

Романтическая метафора "безмолвия" (тайны, природы, вечности) у Вяч. Иванова еще довольно последовательно вписывается в диаволический контекст: "В тайник богатой *тишины*, | От этих кликов и бряцаний, | Подруга чистых созерцаний, | Сойдем — под своды *тишины* | Где реют лики прорицаний, | Как радуги в луче луны. |...| Откроем души *голосам* | *Неизреченного молчанья*! |...| О, предадим порыв безвольный | *Души безмолвным небесам*!" (*Иванов, "Молчание", II, 262)*. Впрочем, в этой цитате уже есть указания на переход от "пустого молчания" к "осмысленному, мистическому молчанию", которое в рамках мифопоэтического символизма считается состоянием высшей (метафизической) коммуникативности (*communio*). Однако, у Иванова можно найти примеры и чисто диаволического молчания:

"...И ленью смольною в медвяных льется *травах*. |...| Над отуманенной *зеркальностью луна*. |...| И, как *молчальник-лес* под лиственною схимой, | *Безмолвствует* с душой земли моей родимой. " (*II, 278)*; "Твоя *душа глухонемая* | В дремучие поникла сны, | Где бродят, заросли ломая, | Желаний темных табуны. |...| А вкруг *немеет зов глуша*, | Не по-людски и не по-божьи | Уединенная душа. " (*II, 370)*; "Ночь немая, ночь *глухая*, ночь слепая: |..." (*II, 371)*; "...Была *беззвучна* даль, и никла *немота* | Зеленохвойных чащ и немощь листв увялых. |...| И был таков твой сон и скорбь твоих пустынь..." (*I, 614)*. Сравнительно немного примеров этой парадигмы находим у Блока: "До новых бурь, до новых молний |...| Все *безответней*, все *безмолвней* | В необъяснимой чистоте. | Но в дуновеньи бури новом | Укрась надеждой скучный путь..." (*Блок, I, 451)*.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. О значении *Silentium*-символики Тютчева для поэтики "намека" у Вл. Соловьева ср.: *Knigge 1973, 152 и сл.* Предсимволисты могли непосредственно ссылаться и на Фета: "...Мысль -- цепь невольной *лжи*, круговорот сомненья, | И ей из хаоса пути не указать..."(*Надсон, 250)*. — Брюсов также (*Брюсов VI, 52)* цитирует как тютчевскую, так и фетовскую формулы: "О, если б без слова | Сказаться душой было можно!". О том же стихе Фета ср.: *Блок, "Дневники" 1902, VII, 36* ("Он нашел блаженства без меры и без названья...", — *там же, 37)*. По Брюсову, (*"Истины", VI, 59*) "глубокие чувства" возникают лишь на мгновения и раскрываются лишь в намеках или не раскрываются вообще. (ср. также соответствующие установки в: *Брюсов, "О искусстве", VI, 52)*. — Парадигма *молчания* в раннем символизме — одна из наиболее резко критикуемых с точки зрения СII. Язык символов, изначально мифотворческий (см. *Белый, "Песнь жизни", А, 51)*, с течением времени абстрагируется и диссоциируется между "звучанием" и "значением". Поэтому десемиотизация жизненного текста типична для декадентского понимания искусства: "*И жизнь здесь — песня без слов*". Иванов (*Иванов, "Поэт и чернь", I, 712)* различает "молчание" как следствие индивидуализации поэта и отчуждения его от народа (="афазия" поэта эстетизма — СI) и тем таинственным, говорящим молчанием поэта мифотворца (=СII), тем "подвигом поэтического молчания", с которым связывается тютчевское высказывание о лживости "мысли изреченной" (*там же*). Согласно Мережковскому ("Две тайны русской поэзии: Некрасов и Тютчев" (1915)) мотив одиночества и акоммуникации восходит именно к "Silentium" Тютчева, а не к Ницше (*B. G. 1986, 92*; ср. также: *B. Zelinsky 1975, 242)*.

2. Для художника модернизма и маньеризма "лживость, выдуманность прекрасной неправды есть подлинная цель искусства" (*G. R. Hocke 1987, 70)*; Художник — это "идеальный лжец", то есть позитивный вариант лжеца-художника из "Политика" Платона. У "красивой лжи" эстетизма имеется, впрочем, негативный антипод в виде "отвратительной лжи" диаволического человека: "...Парки дряхлые, прядите | Жизни спутанные нити, |...| Мы же *лгать* обречены: | Роковым узлом от века | В слабом сердце человека | *Правда с ложью* сплетены. | Лишь уста открою — *лгу*, | Я рассечь узлов не смею, | А распутать не умею, |...| *Лгу, чтоб верить, чтобы жить*, | И во *лжи* моей тоскую, |..." (*Мережковский, "Парки", [1892] 1972, 165)*; "Сердце наше огрубело. |...|*Лживый*, рабский наш язык. |..." (*[1893] 1972, 166)*.

3. По *G. Mattenklott 1970, 148 и сл.* центральная роль, занимаемая *молчанием* в искусстве *fin de siècle* приводит к трансформации вербального языка в знаки мимики и жеста, которые понятны только посвященному (ср.: Georges Rodenbach, "Le Règne du Silence", 1891 или гофмансталевское "отвращение к словам", которые предпосланы вещам и скрывают их. Ср. также: *R. Delevoy 1979, 162)*.

Для переходного этапа от позднего романтизма к предсимволизму типично пристрастие к мотивам *молчания* и *тишины*: "О, если б огненное слово | Я в дар

от музы получил, |...| Мне не надо такого слова...| Бессилен *слабый голос* мой, |...| И давит сердце мне сознанье, | Что я — я раб, а не пророк." (*Надсон, 70—71*); "...*Бессилен голос* мой, и *песнь моя тиха*, | И горько плачу я — и диссонанс мученья | Врывается в гармонию стиха." (*95*); "...я глубоко знаю, | Что *бессилен стих* мой, бледный и больной; | Нет на свете мук сильнее муки слова: |...| Холоден и жалок нищий наш язык!.." (*169*); "...*Недосказанные* речи | Замирали на устах..."

Особенно характерный пример предсимволистской депрессивной бессловесности встречаем у К. Н. Льдова: "...День пережитый прошел без следа, |...| Больно без милого сердцу труда | Жить как-нибудь. | Плакать — нет слез, и молится — *нет слов*..." (*Льдов [1887] 1972, 178*).

Лексема "тихий" принадлежит к наиболее часто встречающимся в ранних произведениях Сологуба 80-х годов (*B. Lauer 1986, 346*). Молчанию как следствию негативно оцениваемой слабости языка противостоит в романтизме позитивное безмолвие (являющееся следствием переполненности тем, что требуется выразить): "...Я понял те слезы, я понял те муки, | Где *слово немеет*, где царствуют *звуки*, | Где слышишь не песню, а душу певца..." (*А. Фет, 194*); "...Опять эти *звуки* былого, | И счастья ребяческий бред... | И все, что понятно *без слова*, | И все, чему *имени нет*." (*Апухтин [1857], 84*); "*Молчи*, поэт, *молчи*: толпе не до тебя. |...| Твердить былой напев ты можешь про себя, — | Его нам слушать надоело... |...| Ты опоздал, поэт: нет в мире уголка..." (*Мережковский [1885] 1972, 148*); "...И на последний крик последнего певца | Никто *не отзовется*!" (*там же*).

Символы мистического *молчания* и *пустыни* у Добролюбова сливаются, (*Добролюбов III, 145*). Пустыня — это место ожидания, "пустота" которого (и, тем самым, "безмолвие") жаждет наполнения "логосом": "Порази мечем Слова *вечное молчание пустыни*. Весь день я проходил среди *пустыни* знаний |...| Тому же *ужасу пустоты* [= *horor vacui, terror antiquus*], той же всесокрушающей, всеубивающей пустоте жизни подобна она". Отсюда и глаз змеи — воплощение удаленного от света "ничто" — пустой и страшный (*там же, 147*): "И я заглянул в *бездну* — *безначальная* — *пустая* подобная *змее* — бесконечная *слепая молчаливая* |...| такая была она, мать всех живущих. |...| И я взглянул в душу свою и ту же *бездну* увидел я..." (*там же, 149*).

К. М. Азадовский (*К. М. Азадовский 1979, 134*) с одной стороны, связывает стиль "умолчания" у Добролюбова с его увлечением буддизмом, а с другой стороны с зародившейся в России сектой "молчальников". Такая трактовка вписывается в общую закономерность, по которой нигилистические и негативные категории CI приобретают позитивную — религиозную или виталистскую — мотивацию в рамках CII и CIII. Здесь следует упомянуть неизбывную актуальность исихазма для религиозной культуры России (об эстетизации мистического дискурса в CI см.: *A. Hansen-Löve 1989*; о "лингвистической пустоте" мистического дискурса у Игнатия ср.: *R. Barthes 1974, 51, 60*). Следует упомянуть и о значении "молчания" в гностической апофатике (*K. 1980, 71; H. Jonas 1934, 243*).

В *К. М. Азадовский 1975, 96 и сл.* рассматривается отношение Блока к Добролюбову. Последний пытался преодолеть *созерцательность* жизни художника уходом из культурного *быта* и погружением в народ. Постулируемое Добролюбовым "молчание" — конечный результат диаволически-декадентского сомнения в возможности передать *невыразимое*.

О разных типах "непонятного текста" ср.: *Ю. И. Левин 1981, 83*. Для CI

прежде всего интересен тип собственно непонятного текста, в котором слово не имеет связи с каким бы то ни было референтом, и случаи "фантастических или символических текстов", в которых с формальной точки зрения все понятно, "но непонятно, как это надо понимать" (*там же*, *89*).

VIII
"БЕЗГЛАСНАЯ РЕЧЬ", "ЯЗЫК ШЕПОТА"

Для раннего символизма многократно цитируемое стихотворение Фета "Шепот, робкое дыханье..." послужило — аналогично "Silentium" Тютчева для парадигмы *безмолвия* — истоком бесконечно разнообразного развертывания парадигмы *шепот (ропот, шелест* и т.п.). *Шепот* как парадигма CI подразумевает всевозможные манифестации невнятного, едва различимого в мире повседневности языка вещей, в котором являет себя неким невербальным способом (или, скорее, скрывает) "мир иной". И наоборот, поэт может приблизится к "иному миру" лишь в *шепоте*, при условии, что при этом он сможет отринуть *шум* мира (*шум* здесь понимается как оппозиция *шепоту*):

> "...я вернулся на яркую землю, | Меж людей, как в тумане, брожу, | И *шумящему* говору внемлю, | И в горящие взоры гляжу. Но за *ропотом* снежной метели | И под *шепот* ласкающих слов — | Не забыл я полей асфоделей, | Залетейских *немых* берегов..." *(Брюсов I, 124)*.

Шепот и *ропот* всегда являются знаком ожиданий и предчувствий, столь же тревожных, сколь и многообещающих, но остающихся, однако, неопределенными и невыразимыми: "...Чу! Как будто смутный *топот*! | Что нам бури! что нам грозы! | Сердце! прочь безумный *ропот*, | Вспомни ночь и вспомни *шепот*..." *(I, 67)*; "...Все небо мне *шепчет*..." *(I, 82)*. Язык потусторонней и посюсторонней тоски или предчувствий — это всегда *шепот* : "Имена твои не ложны, | Беспечальны, бестревожны, — | Велика их глубина. | Их немолчный, темный *шепот*, | Предвещательный их *ропот* | Как вместить мне в письмена?" *(Сологуб, 160)*. Он же противопоставляется повседневности, ассоциирующейся с пылью и уличным шумом (см. ниже о негативной урбанистике): "О, этот *грохот*, и *ропот*, и *шум* — | *Пыльная*, злая дорога!" *(162)*; "...*Опылит* тебя *топотом*, | Оглушит тебя *шепотом* | И покатится в поля..." *(193)*. Бессловесность земной *пустыни* может быть раскрыта и озвучена лишь "словами любви", и слова эти одновременно суть некое "журчание": "Они [слова любви] *журчат*, как ключ в пустыне..." *(Бальмонт, 99)*.

У Фофанова мотив *шепота* в большинстве случаев еще полностью во власти романтического фетовского контекста: "Звезды ясные, звезды прекрасные | *Нашептали* цветам сказки чудные. |..." *(Фофанов, 66)*; "...За окошком осень. Это *шепчет* мне | В ароматной дреме молодая роза, | Тихо увядая на моем окне..." *(84)*. Он прямо цититрует знаменитое стихотворение Фета о "шепоте":

"Есть в природе бесконечной [романтический мотив "бесконечной природы" противопоставлен диаволической *беспредельности*], | Тайные мечты, |...| И пока горит мерцанье | В чарах бытия: | «*Шепот, Робкое дыханье,* | Трели соловья», |...| Будет дорог нежным чувствам | Вдохновенный Фет." *(112)*; "...Мы цвели и трепетали, | Для того ли в полусне, | Ветру *сказок нашептали*, |..." *(117)*; "...Что *прошептала* она? Я спросил |...| «Да, *прошептала*, а что — неизвестно!...»" *(122-123)*. А в стихотворении "Чудовище" уже однозначно доминирует парадигма диаволического *шепота*: "Зловещее и смутное есть *что-то* |...| И *шепчется* с вечерними тенями | На языке нам чуждом..." *(166)*. Ср. также: "...И сквозь виденья сна и в *шепоте молчанья* | Сердца в обоих нас так медленно стучат, — |..." (*Случевский, 70*).

В лирике Минского чрезвычайно богатая парадигма *шепота* не выходит за пределы диаволической семантики; за *шепотом* сохраняется значение сублунарного языка *болот* и *теней*.

"Листья [то есть листья с древа жизни], небом налитые, о земле давно забыли | И *шептали* вместе с ветром сказки звездные и были [эти и многие другие примеры демонстрируют диаволические ассоциации *болота* с миром сказки]" *(Минский, 23)*, и еще отчетливей: "...И *шептали*, друг друга стыдясь: | Ужели и в сердце моем | *Трава безымянно-забвенная*, | Трава дерзновенная |..." *(78)*; "...На стеблях пушистых белей *серебра* |...| Ласкали друг друга, *шептались без слов*, | Сливали дыханье своих лепестков, |..." *(145)*; "...И ветер, лаская, нас учит *шептать* | Название матери нежной. |..." *(146)*; "*Шелест листьев*" *(153)*; "Какие-то тени кругом *шелестят*. |..." (*I, 26*); "...Как часто на *шепот природы* | Менял он беседы людские |...| Чем женщины *шепот любовный*, | Поклонников *шепот* похвальный. |..." *(170)*; "...И *шепот* примирений мудрозмийных | Услышу ли под грохот бурь стихийных?" *(182)*; "...И звуки претворялися в мечты, | Неясные, как *шепот* в час полночный. |..." *(205)*; "...Твой *шепот* злорадный мне *шепчет* вдали [= шепот страха]: | А вдруг ты ошибся, о мудрый земли, |..." *(306)*; "...Любовь и Смерть, обнявшись, шли без слов, | Душа внимала *шепоту* Свободы." *(311)*; "И *шепот* истины, как бы он ни был слаб, | В ней будет слышаться сквозь *крики отрицанья*. — |..." *(100)*; "Так злобный дух *шептал*..." (*III, 8*); "...И демон или бог, живущий в нем, *шептал*, |..." (*III, 87*); "Вдруг еще какой-то *шепот* я услышал как во сне | Это *тень* моя, казалось, говорила в тишине: |..." *(342)*.

Для полноты приведем еще несколько примеров из ранних произведений Брюсова и Мережковского, которые практически без исключений сохраняют диаволическую семантику.

"...С берега к берегу веют вопросы, | *Шепчет камыш* — ... |..." (*Брюсов III, 221*); "...Пальмы *шептали*, цветы лепетали... |...| И так странно-неприятно было мне услышать *ропот*, | Полувнятный даль-

ный *рокот*, | Голоса и конский *топот*, |...” *(III, 232)*; “Дрожащие листья на бледные щеки | Изменчиво клали минутные тени, | И, чуть *шелестя*, заглушали упреки. |...| И ты и они — вы *шептали* невнятно. | Как лиственный *шелест*, звучали укоры, |...” *(III, 233)*; “...Слышен, слышен *шепот*: | «Я люблю другого».” *(III, 240)*; “...Я люблю в твоих стихах | Колыханье трав на мхах, | Под звенящий звон волны | В мире *звучной тишины*.” *(III, 257)* — ср. также у Мережковского: “...И кажется порой — у всех одна душа, | Она зовет Тебя, зовет и умирает, | И бредит в *шелесте* ночного *камыша*, |...” *(67)*; “Под землею слышен *ропот*, | Тихий *шелест, шорох, шепот*. | Слышен в небе трубный глас: |...” *(71)*; “...Там, где сырость, и нега, и зной, |...| Там я жду, а в пруду только звезды блестят, | И в тиши *камыши шелестят, шелестят*.” *(77)*.

В приводимом ниже стихотворении Гиппиус “Противоречия”*(Гиппиус I, 153-154)* в концентрированной форме сформулировано представление о тесной связи шепота, как “языка души” и шепота, как языка природы — представление, восходящее к фётовской натурфилософии:

Тихие окна, черные...
Дождик идет *шепотом*...
 Мысли мои — непокорные.
 Сердце полно — *ропотом*.
Падают капли жаркие
Робко, с мирным *лепетом*.
 Мысли — такие яркие...
 Сердце полно — *трепетом*.
Травы шепчутся сонные...
Нежной веет скукою...
 Мысли мои — возмущенные,
 Сердце горит — мукою...
И *молчанье* вечернее,
Сонное, отрадное,
 Ранит еще безмернее
 Сердце мое жадное...

Для диаволического понимания природы характерно, что язык творения и космоса звучит не в больших и значительных природных явлениях, таких как “скалы”, “горы”, “леса” и т.п. — как раз они остаются немыми, на них не обращается внимания, — но в низинах, болотах, зарослях тростника и камыша, там, где существа пограничного мира влачат свое теневое бытие: шепот сухой травы или листвы — диаволический, рудиментарный язык природы, который пребывает в любом месте, связанном с не поддающимся описанию подземным миром, язык неясный, бестелесный, химерный и сбивающий с пути.

“Челнок неподвижен в кустах *камыша*...” *(Брюсов, “В камышах”, I, 83)*; “...Дорогой незнакомою, | Среди *немых болот*, | С медлительной истомою | Она меня ведет...” *(Сологуб, 146)*; “...Ручья лесного

нежный ропот | Сменяет рынка смутный гул. | Признания стыдливый *шепот* | В базарных криках потонул." *(101)*; "*Камыш* качается, | И *шелестит*, | И улыбается, | И говорит | Молвой незвонкою, | Глухой, сухой..." *(213)*; "В глубокий час молчания ночного | Тебе я слово тайное *шепну*..." *(219)*; "И там, на берегу потока, | Под легкий *лепет камыша*..." *(281)*. "...Дорогой незнакомою, | Среди *немых болот* |...| И спят купавы бледные, | И дремлют *камыши*. | Коса ее запутана, | В ней жесткая трава, |...|" *(I, 145)*; "Прикосновенье сочных трав | К твоим ногам и ласково и нежно. |...|" *(I, 219)*; "...Дремало мертвое *болото*, | *Камыш* угрюмый спал, |...| Мы шли болотною тропою, |...|" *(I, 81)*; "...Душевных ран я не таю, | Благословив мое паденье. | Как *ива* к тихому ручью, | К душе приникло умиленье." *(I, 211)*; "...Но в ночи моей тревога, — | *Шелестит* мой темный сад, |...|" *(V, 138)*.

В стихотворении "Я ухо приложил к земле" Сологуба (*Сологуб, 246*) сконцентрированы все элементы диаволической "болотной" романтики:

Я ухо приложил к земле,
Чтобы услышать конский *топот*, —
Но только *ропот*, только *шепот*
Ко мне доходит по земле.

Нет громких стуков, нет покоя,
Но кто же *шепчет*, и о чем?
Кто под моим лежит плечом
И уху не дает покоя?

Ползет червяк? Растет *трава?*
Вода ли капает до глины?
Молчат окрестные долины,
Земля *суха*, тиха *трава.*

Пророчит *что-то* тихий *шепот*?
Иль, может быть, зовет меня,
К покою вечному клоня,
Печальный *ропот*, темный *шепот*?

Бальмонт также связывает язык мира теней с шуршанием камышей и с вьющимися растениями (*Бальмонт, "Подводные растения", 94; "Лебедь", 95-96*: "...Молчит вода зеркальная |...| ...дремлют *камыши*..."; см. также: *"Тишина", 101-110*)

"Вы умрете, стебли трав, |...| В легком ветре вы качались, |...| В роще *шелест*, *шорох*, свист |...| Умирает каждый лист, |...| Сонно падают листы, | Смутно *шепчутся* вершины, |...|" *(Бальмонт II, 44-45)*; "...Пусть будет моя песня воздушна, как чувство любви, | Легка как *шелест камышей*, |...| *Шепчет* плачущая ива с говорливою волной. | И томительный, и праздный, этот *шепот* бесконечный, |...|" *(I, 107-*

108); "*...Себя потеряв без возврата,* | Мы будем любить истомленные стебли седых *шелестящих трав,* | Без аромата, |...| Любящих сонный покой мест погребальных, | Над нашей могилою спящих | И тихо, так тихо, так сумрачно-тихо под луной *шелестящих.*" (*"Прерывистый шелест", БП, 225)*; "*Болото* спит. Ночная тишь |...| *Шуршит* загадочно *камыш* |...| В болоте слышен чей-то смех, | И чей-то слабый крик." (*I, 56)*; "...В сонном *болоте* знакомые травы | Больше не дышут дыханьем отравы. |..." (*I, 74)*; "Смотрел, как *травы* стынут подо льдом. | Я шел *болотом,* лугом, полем, бором, |..." (*III, 196)*; "...Всюду ласковая тишь, | Спят купавы, спит *камыш.* |..." (*I, 193)*; "Опустошенный творческой грозою, | Блаженно стынет нежащийся дух, | Как стебли трав, забытые, косою, | Я весь преображаюсь в чуткий слух, | И внемлю чье-то дальнее рыданье, | И близкое ко мне жужжанье *мух.* |..." (*III, 223)*; "Я тайный стебель *подводных трав.* | Я бледный облик речных купав. |..." (*БП, 358)*; "И нежно, так нежно, как вздох неподводной *травы,* | *Шепнул* он:... |..." (*БП, 219)*; "Запах солнца? Что за вздор! | Нет, не вздор. | В солнце звуки и мечты, | Ароматы и цветы | Все слились в согласный хор, |...| Солнце пахнет *травами,* |..." (*БП, 182)*; "Я люблю лесные *травы* | Ароматные, | Поцелуи и забавы | Невозвратные. |..." (*"Лесные травы", БП, 182)*; "Но блеск упал к вершинам вековым, | Где нет *ни трав, ни снов,* ни аромата... | — О, да, я помню! Да! Я был живым | Когда-то!" (*БП, 184)*; "...Меж цветов и трав цветущих | Жизни грусть — *плакун-трава.* |..." (*БП, 130)*.

Мир тростников и болот связывает в СI сферу (лунных) вод со сферой воздуха: "Всю грязь душевную взмесив, как слизь в *болоте,* | В Раскаянье ведет, велит хлестать Заботе. |..." (*IV, 73)*; "По острым камням и обломкам, | По ужасам липких *болот,* |..." (*IV, 111)*.

Вода в СI также говорит "языком шепота": "И в горьком сне *волна волне шепнула.* |..." (*БП, 247)*; "...Где чуть дышит, чуть *шепчет* в ветвях ветерка дуновенье, | Где листва чуть трепещет в лучах изумрудным навесом. |...| *Зашепталась речная волна* с серебристою ивой, |..." (*I, 71-72)*; "И *шепчут* волны меж собой, |..." (*БП, 116)*; "Пенясь, про негу | *Шепчет вода.* |..." (*БП, 114)*; "В моих песнопеньях — *журчанье* ключей, |...| В них — женственно-страстные *шепоты* струй, |...| И ветер влюбленный, дрожа по струне, |...| Воздушные песни с мерцаньем страстей |...| Я стозвучные песни пою." (*"Мои песнопенья", БП, 233)*; "Звучная волна забытых сочетаний, | *Шепчущий* родник..." (*I, 192)*; "Меня пленяет все: и свет, и тени, |...| И бурный гром, и *шепот* ручейка." (*I, 121)*; "Дышат *шелесты* неясные, | Дымно спит речная гладь. | Плачьте, страстные, безгласные, | Вам недолго спать." (*III, 104)*; "...С травой *шептались* ясные ручьи, | Струясь без цели. |..." *(Сологуб IX, 27)*; "...Не об этом ли *шепчут* ручьи, | Что в моих неподвижных туманах |...| Пронесу помышленья мои?" *(Сологуб I, 151)*; "...Дети! поверьте: эта песня — река. Я помню и тростники, которые *шепчутся* над нею о грезах своих..." *(Добролюбов, "Образы", II, 204)*.

Столь существенная для СII символика "дерева" (ассоциирующаяся прежде всего с мифом о "мировом древе") в СI встречается почти исключительно в связи с парадигмой *шепота*:

"...Над ручьем уснувшим *ивы* | Полусонные. |..." *(Бальмонт БП, 182)*; "*Шелест* листьев, *шепот* трав, | Переплеск речной волны, | *Ропот* ветра, гул дубрав, | Ровный бледный блеск Луны. |..." *(Бальмонт, "Призраки", I, 68)*; "*Шепчут* темные дубравы, | *Шепчут* травы про забавы | Этих бледных, этих нежных обитательниц волны. |...| Как на нити золотистой, на прямом луче Луны. |..." (*там же*); "Ты — *шелест* нежного листка, | Ты — ветер, *шепчущий* украдкой, |..." (*I, 16*); "И, под *шелест листка*, ветерка поцелуй |..." (*I, 71*); "Чахлые сосны растут на отвесной стене, | *Шепчут* под солнцем и зябнут при тусклой луне. |..." (*БП, 101*); "*...Шелесты листьев* увядших, поблекших в мелькании дней, | *Шорох* листвы помертвевшей, и трепет ее торопливый, |..." (*БП, 306*).

Метонимическое увязывание *шепота*, *шелеста листьев* и *ветра* как проявления диаволического языка природы отчетливо видно в следующих цитатах: "*Ветер*, ветер, ветер, ветер, | Что ты в ветках все шумишь? |...| Пред тобой дрожит *камыш*. |...| Ты вздыхаешь, полусонный, | И спешишь скорей заснуть. |...| Вечно — прямо, снова — в путь. |...| Ты воздушно *шелестишь*. |...| О, неверный! Ветер, ветер, |..." (*"Ветер", БП, 226*); "...*Ветер* перелетный обласкал меня | И *шепнул* печально: «Ночь сильнее дня»..." (*I, 70*); "... И в ответ | *Шепчет ветер* перелетный, |...| *Шепчет* ветер перелетный, | Что на свете горя нет." (*I, 216*); "Домчавшийся *ветер* долины | Печальную песню *шепнул*. |..." (*I, 239*); "...Как вольный ветер, *шепчешь* в келье пыльной, |..." (*"Смерть". БП, 92*); "И блуждают тени смутные |...| Что-то *шепчут ветру* жадному. |..." (*БП, 97*); "Среди могил неясный *шепот*, | Неясный *шепот ветерка*. | Печальный вздох, тоскливый *ропот*, | Тоскливый ропот ивняка. |..." (*БП, 107*); "*Ветер*, о ветви ударив с разбега, | *Шепчет* и прячется в дальних кустах. |..." (*БП, 134*); "...Только носится *ветер* холодный, | *Шевеля* пожелтевшей *травой*." (*БП, 139*); "Нам *ветер* бездомный *шепнул* в полусне, | Что сбудутся наши надежды: |..." (*БП, 114*).

Ср. у Добролюбова: "*Шепчутся травы* под грезы мои, |...| *Травы* колеблются мягко, уныло. | Утренней влагой омыты листы..." *(Добролюбов, I, 35)*; "...Кто-то болезненно *шепчет*... |...| *Шепчут* уста..." *(I, 36)*; "...*Шепот* ночной и плывет... |...| *Шепот* растет и растет..." *(I, 40)*; "Ты знаешь, что вянут молодые березы. Ты знаешь, что листья засохшие *шепчутся* с *ветром*..." *(I, 59)*; "...Царица разврата в *нешепчущий* лес..." *(I, 81)*; "...Как растение скучную жизнь я стараюсь вести, мерно *шепчутся* листья..." *(II, 33)*. Примечательно у Добролюбова распространение (весьма, подчас, экстравагантное) парадигмы *шепота* на совершенно иные смысловые уровни — будь то физически конкретное, космическое или же абстрактное: "...Слышишь? *стучат*. Я стар... я изнемог." *(I, 49)*; "...В небе *шелест лучей* | Гой! летите скорей..." *(I. 56)*; "...В глазах твоих *лепет* и *шелест*

теней." (*I, 72*); и в качестве предела метафоры: "...И горько проникнуть в *сухое теченье вещей...*" (*II, 33*).

Метод н о м и н а ц и о н н о г о м о н т а ж а (то есть асинтаксического сочетания слов), характерный для поэтического "импрессионизма" Фета, также продуцирует (в наибольшей степени у Бальмонта) своего рода иконическое выражение "бессвязности" языка шепота; "связность" возникает скорее на фонетически-просодическом уровне,— см., например, стихотворение Бальмонта "Челн томления": "Вечер. Взморье. Вздохи ветра. | Величавый возглас волн. | Близко буря. В берег бьется | Чуждый чарам черный челн..." (*Бальмонт, 84*). Уже название стихотворения "Песня без слов" является формулировкой изначально романтической программы, программы алексикальной и асинтаксической стиховой семантики, при том, что риторическое измерение речи практически полностью заслоняется "языком шепота".

Ландыши, лютики. Ласки любовные.
Ласточки лепет. Лобзанье лучей.
Лес зеленеющий. Луг расцветающий.
Светлый свободный *журчащий* ручей.

День догорает. Закат загорается.
Шепотом, ропотом рощи полны.
Новый восторг воскресает для жителей
Сказочной светлой свободной страны. [...]
(*там же, 86*)

Парадигма *шепота* относится к наиболее продуктивным, однородным и последовательным в диаволической символике (в том числе и после 1900 года), при этом всегда имеется четкое разграничение между *шепотом* как языком природы (всегда в контекстах, связанных с *луной, травой, камышом, болотом*) и *шепотом* как "диаволической речью" (искушения, зла, угрозы). Та же самая парадигма трактуется в рамках мифопоэтического символизма как язык (таинственных, апокалипсических, мессианских) з н а к о в грядущего избавления или конца света. Вот примеры *шепота* как языка природы:

"...Быть может, на тропах звериных, | В зеленых тайнах одичав, | Навек останусь я в лощинах | Впивать *дыханье жгучих трав.* | Быть может, заблудясь, устану, | Умру в *траве* под *шелест* змей, | И долго через ту поляну | Не перевьется след ничей..." (*Брюсов I, 274-275*); "...Я одиночество, как благо, | Приветствовал в ночной тиши, | И *трав серебряная влага* | Была бальзамом для души..." (*I, 276*); "...И, — *прошептав* холодные слова: | «Отдай мне душу», — скрылась тенью белой. | Вдруг стала ночь таинственно мертва. | Я был один на блещущей поляне, | Где мох чернел и зыблилась *трава...*" (*I, 323*); "...Здесь не стонут гордо сосны, | Здесь не *шепчет* круг осин, | Здесь победен шум колесный | Да далекий гул машин..." (*I, 441*); "Грустный сумрак, грустный ветер, *шелести* в дубах. | Вспоминает вечер о далеких снах. | Ветер *шепчет, шепчет* грустно чье-то имя мне. | Звез-

дам бесприютно в черной вышине..." (*I, 467-468*); "...И в поле мглистом волхвованье, | *Шептанье трав...*" (*Сологуб, 289*); "...И нам *нашептывала* ночь | Ее слова ..." (*324*); "...Заслышав *шорох в камышах* | Его ладьи и скрип от весел..." (*339*); "...*Трава шептала* сонно зеленые слова..." (*344*).

Еще в 1909 г. в стихотворении "Рассвет" Бальмонт следовал этой метафорике без каких-либо уклонений: "С первым птичьим криком Ночь сломалась, | Зеркало хрустальное разбилось, | *Травы зашептались*, чуть *шурша*. | В озере все Небо отражалось, | Полночь в *безглагольном* отразилась, | Тихая в *безгласном* задержалась, | Капли звезд из звездного ковша. |...|" (*Бальмонт, 311*). Ср. также у Анненского: "...Распустилась бледная ива | В жаркой ласке солнца апреля. |...| Только иве дивятся зеленой, | Только *шепчут* под небом апреля | Обнаженные мшистые клены..." (*Анненский, 86*); "...Пусть *травы* сменятся над капищем вольненья..." (*171*); "...Погасла последняя краска, | Как *шепот* в полночной мольбе..." (*211*); и раннего Блока "Усталый ветер в *камышах шептал*..." (*Блок, I, 396*).

О *шепоте*, как диаволической речи см.: "...Они ко мне тянули руки, | *Шептали что-то*, в глубь маня, — | Но замирали эти звуки, | Не достигая до меня. |..." (*Брюсов I, 292*); "...*И дьяволы шепчут* со смехом: «Ты — наш!»..." (*I, 300*); "...К тебе я вошел, как безумный, | *Шепнула* ты мне: наконец!..." (*I, 313*); "...Лунный отблеск проскользнул |...| Он тебе *призыв шепнул.*" (*I, 398*); "...Взоры уклоняя, | *Шепчешь ты проклятья...*" (*I, 402*); "...И внезапно — в эту бурю, в этот *адский шепот*, | В этот воплотившийся в земные формы бред, | Ворвался, вонзился чуждый, несозвучный *топот*, | Заглушая гулы, говор, грохоты карет. |..." (*"Конь блед", I, 443*); "...В снах утра и в бездне вечерней | Лови, что *шепчет тебе Рок*, |..." (*I, 447*); "...Ветер прерывистый, ветер чуть слышный | Горестно *шепчет* прощальную речь..." (*I, 451*); "...Им не слышен — им, бесстрастным, — *Шепот страсти, ропот гнева*. |..." (*I, 455*); "...Но *кто-то шепчет* мне упорно, | Что жребий свой я выбрал сам..." (*I, 466*); "Что ты *шепчешь*? Кто услышит?..." (*I, 504*); "...Уголь к углю тянет губы, | *Шепчет огненную речь...*" (*I, 511*); "...Угадала, как я *прошептала* несмело..." (*I, 512*); "...О, для чего же мечты | *Шепчут* о зле!" (*Сологуб, 301*); "...Но зато *шептать* привыкла | Слово гордое: восстань!..." (*318*); "Злая ведьма чашу яда | Подает, — и *шепчет* мне..." (*329*); "...Дремлет бледная луна. | Тихо в поле и в саду. | Кто-то ходит у окна. | Кто-то *шепчет:* «Я приду». | Я тихохонько пою: | Баю-баюшки-баю. | *Кто-то шепчет* у окна, | Точно ветки *шелестят*: «Тяжело мне. Я больна. | Помоги мне, милый брат»..." (*336*); "...Я *прошепчу* тебе слова | О мести алчной и непримиримой." (*340*); "...И он [сон] сказочки стал мне *шептать*. |..." (*Сологуб I, 35*); "...Безмятежно сады мне *шептали* о чем-то святом |..." (*V, 49*); "...Беленький, хитренький, прыгает чорт за чертой, | Тихо смеется и *шепчет*: — Попался! Постой! —" (*V, 97*); "...Наивный *шепот снов*, ты сердцем позабыт, | Я слышу грубый звук, я слышу стук копыт. |..." (*Бальмонт БП, 164*); "...Любовь невнятными *шептала* голосами. | Созвучьем слов своих она меня за-

жгла, |...” (*БП, 250*); “И смутный *шепот*, замирая, | Вздыхал чуть слышно надо мной, | И был тот *шепот* — звук родной | Давно утраченного рая: |...” (*БП, 111*); “Точно *шепот* ночи раздается, | Точно небо наклонилось над землей | И над ней, *беззвучное*, смеется, | Все, как саваном, окутанное мглой.” (*БП, 134*); “Точно дух навек ушедших дней |...| Стал *шептать* слышней и все слышней | Сказку счастья с музыкой рыданий |...” (*БП, 125*); “...Чтобы с каждым нахлынувшим новым мгновением | Ты *шептала*: «Опять! Это — ты! Это — ты!»...” (*II, 39*); “И *шепнул* неуловимый, | И волною шевельнул, |...| Нимфа с нимфою *шепталась* |...” (*I, 69—70*); “*Безмолвие ей шепчет*, что дню пришел конец, |...” (*I, 65*); “...И бледные цветы *шептались* друг с другом, | Скорбя застывшею листвой. |...” (*I, 76*); “...Дышут и *шепчут* ночные цветы. |...” (*I, 101*); “...И звезды печально *шепнули*, | Что мы *утонули* во мгле.” (*БП, 104*); “*Шорох, шепот* я ловлю... | Обнял он ее, голубит...” (*Гиппиус II, 33*); “...И жалобы, и *шепоты*, и *стуки* — | Все это «*шелест* крови», голос муки...” (*Анненский, 112*); “Два дня здесь *шепчут*: прям и нем | Все тот же гость в дому...” (*117*); “...Если ж верить тем *шепотам* бреда, | Что томят мой постылый покой...” (*133*); “...Через притворенную дверь | Ты сердце *шелестом* тревожишь...” (*164*); “...Вы несчастны, если вам, | Непонятен детский *лепет*, | Вызвать *шепот* — это срам, | Горший — в детях вызвать трепет...” (*171*); “...Ночью их сердце почуя, | *Шепчет* порой и названье, | Да повторять не хочу я...” (*184*).

Особенно выражена у Бальмонта связь рассматриваемой парадигмы с *неопределенностью* диаволической речи, о которой будет идти речь в следующей главе: “Зловещая старуха, | Судьба глядит в окно. | И *кто-то шепчет* глухо, | Что я погиб давно. |...” (*БП, 167*); “Ночью мне виделся *Кто-то* таинственный, | Тихо склонялся Он, тихо *шептал*, |...” (*I, 130*); “Затмилась ночь. Чуть слышен листьев *ропот*. | За рощей чуть горит луны эмаль. | И в сердце молодом встает печаль. | И слышен *чей-то* странный, грустный *шепот*. | *Кому-то* в этот час *чего-то* жаль. |...” (*БП, 87*).

ПРИМЕЧАНИЯ.

1. Для Белого (*Белый, "Брюсов", ЛЗ, 180*) "болото" символизирует всю систему декаденства: "Из болотистых стран декадентских исканий выросли льдистые венцы его [Брюсова] творчества ...". О диаволической семантике трубки тростника ср. у R. de Gourmont, "Oraisons mauvais [злая речь]" (цит. по *R. Delevoy, 1979, 134*: "твои уста священны, ибо они нарушают супружескую верность [...] Они всасывали темный сок цветов и тростника. Когда они говорят, слышен фальшивый шелест камыша". Ср. *М. [1933] 1970, 313*). Образы *камыша* и *шепота* можно найти также в "Русских символистах" Брюсова: "*Шорох* в глуши *камыша*, | *Шелест-шуршанье* вершин, | Шум в свежей чаще лощин. | *Шопот* души заглуша, | *Шопот*, смущенье и дрожь, | Ширью и тишью живешь, | Шумом в глуши *камыша*, | *Шелестом* вешних вершин, | *Шорохом* в чаще лощин." (*Русские символисты II, В. Даров, "Шорох", 40)*. Ср. раннего Мережковского "Дремлют полною луной | Озаренные поляны. | Бродят белые туманы | Над *болотною* травой. |...| Мертвых веток черный ворох, | Бледных листьев слабый лепет, | Каждый вздох и каждый *шорох* | Пробуждают в сердце трепет. |..." *(1972, 167)*; "...С колосом колос в тревоге | *Шепчет о чем-то, шепчет* и вдруг умолкает..." *(1972, 160)*.

2. Демоническое осмысление *шепота*, восходящее к романтической системе мотивов, встречается также у Пушкина. "...В дверь стучим — но сотый раз | Слышим твой коварный *шепот*, | И служанки сонный *ропот*, | И насмешливый отказ..." *(Пушкин I, 351)*; "...Кляну речей любовный *шепот*, | Стихов таинственный напев, | И ласки легковерных дев, | И слезы их, и поздний *ропот*." *(III, 173)*; "...Что ты значишь, скучный *шепот*? | Укоризна, или *ропот* | Мной утраченного дня?..." *(III, 197)*.

О безумии, как "бормотании", как порождении, произнесении "слов без языка" ср. *J. Derrida 1976, 59*.

Знаменитое стихотворение Фета связывает мотив *шепота* с целым рядом других мотивов, общих для романтического и раннесимволического мира символов: "*Шепот*, робкое дыханье, | Трели соловья, | *Серебро* и колыханье | *Сонного* ручья, | Свет ночной, ночные *тени*, | *Тени без конца*, | Ряд волшебных *изменений* | Милого лица, | В дымных тучках пурпур розы, | *Отблеск* янтаря, | И лобзания, и злезы, | И заря, заря!..." *(А. Фет, 211)*; "Гаснет заря в *забытьи*, в *полусне*. | *Что-то неясное шепчешь* ты мне..." *(199)*; "*...Нет ответа...* | Мелкие волны *что-то шепчут* с кормою..." *(205)*.

Белый, как и Анненский, связывает Сологуба (и его поэзию) с мотивом *шепота* ("мудрый шепот" Сологуба — см. *Белый 1911, 96*. Ср. *Анненский 1911, 105*: "Сколько в этой элегии чего-то истомленного, придушенного, еле *шепчущего*, жутко-невыразимо-*лунного*").

Приведем дополнительные примеры параллельного использования слов "шепот" и "ропот" у Бальмонта: "И из уст невольно рвется монотонный грустный стих; | И как тихий дальний *топот*, за окном я слышу *ропот*, | Непонятный странный *шепот* — *шепот* капель дождевых. |..." *(Бальмонт БП, 91)*; "Нет, мне слышен не *шопот*, а *ропот*, | *Ропот* черной грозы, |..." *(I, 233)*; "Как стих скази-

теля народного |...| И льнут ко мне с мольбой и *ропотом*: | «Мы жить хотим в уме твоем». | И возвещают тайным *шепотом*: | «Внимай, внимай, как мы поем». |...” *("Incubus". БП, 256)*; “На глухой лесной поляне я один среди стволов, | Слышу вздохи, слышу *ропот*, звуки дальних голосов, | Точно *шепот* убиенных, точно пленных тихий зов. |...” *(БП, 280)*; “Враждебным *ропотом* и смехом полон лес, | Вершины *шорохом* окутались растущим, |...” *(БП, 165)*.

3. Рудименты слабо разработанной в CI символики *ветра* можно обнаружить в следующих примерах из произведений Бальмонта и Минского: “Я *вольный ветер*, я вечно вею, | Волную волны, ласкаю ивы, | В ветвях вздыхаю, вздохнув, немею, | Лелею травы, лелею нивы. |...” *(Бальмонт БП, 122)*; “...*Ветер* в пространстве смутился, смолк в безутешном просторе, | Небо, *и Ветер, и Море* грустью одною больны. |...” *(I. 61)*; *("Дух ветров", I, 69—70)*; “И *ветры* безучастные молю | Протяжностью своих предсмертных звонов... | Скажи ему, что я его люблю, | За то, что он — не слышал этих стонов!” *(БП, 179)*; “*Ветер* в пропасти встает, | Песню скучную поет. | Между скал, под влагой мглы, | Просыпаются орлы.” *(БП, 162)*; “И *ветер* влюбленный, дрожа по струне, | Трепетания передал мне. |...” *(БП, 233)*; “...Есть ясное *Безветрие* | Без плачущего я, | Есть светлое *Безветрие* | Без жажды бытия. |...” *(БП, 118)*; “...Но великан лесной, лишь *вихорь* гордый слух | Встревожит, сам ему ответит *вихрем* новым | И голоса стихий стенанием суровым | Победно заглушит, и дрогнет грудь земли, |...” *(Минский I, 148-149)*; “Иссушили нас ветры дыханием гневным, — | Мы, как *ветер*, легки, мы без *ветра* слетим. |...” *(153)*; “Полночный *ветер* трубит в рог, |...| Вставайте, мертвые листы, | Осенний *вихрь* ищет вас |...| Еще порыв, — и все слилось | И в пляске смерти обнялось |...” *(154—155)*.

IX
НЕОПРЕДЕЛЕННОСТЬ И НЕИДЕНТИЧНОСТЬ: ОТ "НЕСКАЗАННОГО" К "НЕСКАЗУЕМОМУ"

Еще одним признаком диаволической речи является неопределенность говорящего субъекта или объекта, о котором идет речь. Отсутствие идентичности у говорящего (*кто-то*) не только делает референтную функцию языка размытой, абстрактной ("мне мило отвлеченное", — *Гиппиус I, 39*), герметической ("неявное люблю"), непознаваемой и, тем самым, в диаволическом выворачивании, вновь притягательной, чарующей, таинственно-многозначительной — но и сам предмет этой речи, вообще все восприятие каузально-эмпирического мира опыта развоплощается, остраняется, отдаляется (*что-то*), избавляется от пространственно-временных характеристик (*беспредельность*).

В поэзии Соловьева категория неопределенности и не-идентичности играет центральную роль, при этом господствует атмосфера таинственной недосказанности:

"...Новое *что-то* вдали начинается | Вместо погибшей весны..." (*Соловьев, 107*); "...Перед *неведомым* склоняются колени, | И к невозвратному бегут потоки слез. |..." (*140*); "...С пробудившейся землею | Разлучен, в немой стране | *Кто-то* с тяжкою тоскою | Шепчет: вспомни обо мне!" (*142*); "...И сквозь розы небес *что-то сдержанно-бурное* | Уловил я во взоре твоем." (*145*); "...Вдруг затихло... Там *кто-то* прощается, |..." (*146*); "*Что-то* здесь осиротело, | *Чей-то* светоч отсиял, | *Чья-то* радость отлетела, | *Кто-то* пел — и замолчал." (*160*); "...*Что-то* в слово просится, *что-то не досказано,* | *Что-то* совершается, но — *не здесь, не там.* |..." (*186*). Такое снятие локализации с помощью диаволической негации обоих полюсов оппозиции (ср. выше семантику "ни-ни" в CI) обнаруживается у Соловьева уже в весьма ранних вещах: "Близко, далеко, *не здесь и не там,* | В царстве мистических грез, | В мире невидимом смертным очам, | В мире без смеха и слез, |..." (*231*); "Сказочным *чем-то* повеяло снова... | Ангел, иль демон мне в сердце стучится? | Форму принять мое чувство боится... | О! как бессильно холодное слово!" (*233*). — Ср. уже у Фофанова: "...*Кто-то* белый мне кивает | У открытого окна. |..." (*Фофанов, 85*); "...За окном шумливо *что-то* зазвенело, | Точно *кто-то* юный крылья развернул, |..." (*93*). В стихотворении "Чудо-

вище" *неопределенное* вырастает до некого "пра-нечто": "Зловещее и смутное есть *что-то* |...| Оно растет и ширится везде, |...| Но что оно? *Названья нет ему...* | Оно старей, чем солнце и луна......" |... (*166-167*); "...Тоска безответная | О *чем-то неведомом*, | Прозрачном, воздушном. |..." (*Коневской, 5*); аналогично у Мережковского: "...О *неведомом* тоскует | И на рабство негодует | Гордый человек..." (*Мережковский, 33*); "...*Кто-то* бродит у окна, | *Чьи-то* жалобные тени. |..." (*Гиппиус II, 32-33*); "...Побежало тесно, тучно, | *Многоногое Оно.* | Упоительно — и скучно. | Хорошо — и все равно. | И слежу, гляжу, как тучно | Мчится *грозное Оно.* |..." (*"Оно", II, 93-94*).[1]

Неопределенность говорящего редуцирует его речь до *шепота* (см. в предыдущей главе), источник которого сокрыт во тьме, точнее, в полутьме, которая господствует в лунном мире теней: "...*И кто-то* со мною *как будто* идет, | Ведет в лабиринте вперед и вперед. |...| Невольно хочу я *кого-то* обнять, | Кого, — не могу и не смею понять. |...| «Кто *шепчет*?» — кричу я. «Ты друг мне? Приди!» | И голос гремит и хохочет: «Иди!» | И в страхе кричу я: «Скажи мне, куда?» | И с хохотом голос гремит: «Никуда!»" (*Бальмонт, 97*). В стихотворении "В пещере" Бальмонт совмещает романтическую фантастику Эдгара По (ср. его "Ворон") с диаволической поэтикой неопределенности, которая предназначена не для выражения фатальности судьбы, а представляет собой скорее попытку найти язык для невысказываемого, которая, как представляется диаволисту, может быть успешной только при радикальной редукции референциального предметного языка: "*Чья-то* песня слышится..." (*там же, 95*); "*Чьи-то* вздохи, *чье-то* пенье, *чье-то* скорбное моленье..." (*82*); "И тише *кто-то*, тише, | *Шептался* обо мне. | И капли с темной крыши | Стекали по стене" (*Бальмонт, "Дождь", 156*; — шепчущий язык дождя вообще нередко становится символом неопределенного "многоголосия").

"Ночью мне виделся *Кто-то* таинственный, |..." (*Бальмонт I, 130*); "И *кто-то* может каждый миг возникнуть, |..." (*III, 190*); "*Кто-то* вздыхает — | Там — далеко. |..." (*БП, 115*); "И *что-то*, как будто, пред нами прошло, | Прозрачный и быстрый туман. |..." (*IV, 30*); "...*Кто-то* плачет, *кто-то* стонет — | Полумертвый, но живой. |..." (*БП, 109*); "Тихо сумрак набегает, |...| *Кто-то* ясный к нам слетает, | О нездешнем говорит. |...| И шумливо, и нестройно | Бродят призраки одни. | Милых образов не видно, | Все туманно впереди, |..." (*Сологуб I, 158*); "*Кто-то* близко ходит, | *Кто-то* нежно стережет, |..." (*190*); "...Может быть, в эту ночь | И тебя позовет *кто-нибудь.* | Поспешишь ли помочь? | И пойдешь ли в *неведомый* путь? |...| Станет *кто-нибудь* звать, | Одинокий, усталый, больной. |...| Хоть бы сгинул ты сам, | Но того, кто взывает, спаси." (*199-200*); "...Слышишь? он здесь ...он стоит... | Словно *кто-то* руками | Обнял тебя и молчит." (*Добролюбов I, 40*).

Нейтральное *что-то* представляет собой еще более высокую степень неопределенности и часто сочетается с субстантивированным (и, стало быть, абстрагированным) обозначением признака, вещественный или персональный

носитель которого остается необозначенным: "...И *что-то* вдруг так ясно стало мне, |...| Мой странный сон бледнеет, расплываясь, | Но мне еще — *кого-то* — смутно — жаль..." (*Брюсов I, 81*). *Что-то* имеет тенденцию выступать в качестве абстрактного актанта, что в дальнейшем приводит к персонификации и "онтологизации" неопределенности и "Ничто" в диаволическом образе (демона, черта, Люцифера, Антихриста) "...*Что-то* в душе просыпается, | *Что-то* и ей вспоминается..." (*там же, 94*).

> У Сологуба *что-то* имеет, как правило, негативную окраску, и вызывает как страх, так и сладострастное напряжение: "Воздух жгучим холодом чародейно скован. | *Что-то* есть *зловещее* в этой тишине..." (*Сологуб, 103*); "*Что-то непонятное* за дверьми сознания | Чутко притаилося — | лихо неминучее..." (*110*); "Ожидаю напрасно *чего-то*, — | Безответна ее глубина. |...| А *зачем-то куда-то* бреду..." (*152*); "...И впереди чернело *что-то*. | И *кто-то* угрожал. |..." (*Сологуб I, 81*); "...Нет, *другое что-то* было | Для тебя в цветке твоем | И тебя к нему манило | *Что-то* сладостное в нем. |..." (*V, 22*); "...Меркло, полусонное, | *Что-то* непреклонное | У тебя в глазах; | *Книгу непрочтенную* | С *тайной запрещенною* | Ты держал в руках." (*V, 67*); "Суровы очи у дивных дев, |...| Пророчат *что-то* свеч лучи, | Но что пророчат, о том молчи." (*V, 78*); "В лесу кричала злая птица, |...| Прозрачный голос издалека | Мне *что-то* пел, — *не знаю, чей*. |..." (*V, 124*); "...Вдруг калитка предо мной | Отворилась и закрылась, — | На мгновенье мне явилось, | Там, в саду зеленом, *что-то*, |..." (*I, 144*).

Неопределенность действия, которая, по сути дела, сводится к не-деянию или к "хождению по кругу", выражается как посредством семантики соответствующих глаголов (*брести, блуждать, искать, ждать, ожидать*), так и с помощью использования несовершенного вида: "Мы ехали долго, без цели, *куда-то*, | *Куда-то* далеко, вперед, *без возврата*..." (*Брюсов I, 113*). Чем-то надежным и определенным для этих движений и действий является вовсе не их цель (то есть их внутренний смысл, их телеология), но — по закону диаволической негативности — их н е о б р а т и м о с т ь: хождение по кругу не ведет ни к конечной цели, ни к исходному пункту: "Мы *бродим* в неконченом здании |...| В *каком-то* тупом *ожидании*, | Не веря вечерним часам..." (*222*).

Темой стихотворения Бальмонта "Среди камней" (*Бальмонт, 115*) является парадоксальное движение мысли, предмет (а также цель) которой неведом мыслящему субъекту, но одновременно для него оказывается невозможным не думать об этом "нечто", то есть выйти из круга замкнутого на самого себя сознания, из круга саморефлексии: "Я *что-то* думал, что, не знаю, | Но *что не думать* — я не мог..." Бальмонт демонстрирует здесь уже многократно упоминавшуюся самопротиворечивость диаволической мысли, когда одновременно невозможно содержательно мыслить (неопределенное) "нечто" (*что-то*) (поскольку оно не располагает какой-либо субстанцией, неведомо и непознаваемо), но столь же невозможна оказывается реализация состояния "не-мыслить-нечто": ведь категориальные формы мышления постоянно детерминируют сознание, как в том случае, когда мыслится что-то к о н к р е т н о е (объект или предмет), так и тогда, когда формальный мыслительный процесс

замкнут па самого себя, независимо от того, мыслится при этом что-либо или нет. Напротив, мысль о неопределенном "нечто" (*что-то*) в своей гипостазированной форме обладает, можно сказать, автономизирующим действием на самое мышление. Мысль, не будучи направленной на конкретно-познаваемое (воспринимаемое извне) сама себя опредмечивает, тематизирует и самою собой полностью замещает собственный предмет: р а с п р е д м е ч и в а н и ю некоего "что-то", которое из предмета (познания и познающего сознания) вновь превращается в природно-космическую "пра-вещь", противопоставляется о п р е д м е ч и в а н и е мысли и сознания. Они, со своей тавтологической, ауторефлексивной, автономной структурой реализуют сами себя и, таким образом, оказываются в диаволической антиномии к данности внешнего мира.

Она являет себя — являет "немысленно", то есть вне и прежде того, как станет мыслью, — как некое "нечто", лишенное "вида" и образа, как мир *безобразия*, лежащий в *беспредельности*[1] — то есть вне пространства и вне времени[2]. Негативное, неопределенное представление такого акатегориального мира связано с надеждой, с тревожным предчувствием чего-то "совершенно иного", чей магико-мистический, религиозный, философско-метафизический, экзистенциальный, глубинно психологический или национально-исторический характер (ср. СП) остается еще совершенно неопределенным. "Минутный миг! и снова я тонул | В безгрезном сне, в томительном тумане | *Неясных форм, неверных очертаний,* | И вновь стоял *неуловимый* гул | *Не голосов*, а воплей *безобразных*, | Мучительных и странно *неотвязных*. |...| *Безмолвный* сонм собравшихся теней..." (*Брюсов I, 137*).

Диаволист занят не постижимостью мыслимого, но соблазном и ужасом н е м ы с л и м о г о , которое дает о себе знать "непонятными знаками":

> "Я люблю всегда *далекое*, | Мне желанно *невозможное,* |...| Там я счастлив, где туманные | Раскрываются видения, | Где скользят *непостоянные* | И обманные мгновения, |...| Мне желанно, *что невиданно*, — | Не хочу я расцветающих." (*Сологуб, 149*); "...*Какие-то* странные *знаки* | На сводах, стенах и полу. | Он долго глядит на сплетенье | *Непонятых* знаков и ждет..." (*194*); "...Тихо живу, и *неведомо* мне, | Что созревает в моей глубине." (*195*).

Цель ожидания, предмет проекции — "неведомы": "...Люблю одну тебя, | *Неведомая дева...*" (*222*). "Неведомая дева" Сологуба позитивно трансформируется в символизме Блока в "Незнакомку" во всех ее метаморфозах.

> Цель либо неведома ("неведомая цель", *Сологуб, 89*), либо само "Неведомое" является целью, либо цели вообще нет, она есть "Ничто": "Ты плакал на земле | *Когда-то, с кем-то, где-то.* |..." (*Бальмонт БП, 201*); "В *безвестном* — услада тревожной души, | В туманностях манят зарницы. |..." (*"Мертвые корабли", БП, 114*); "Твои сладострастные тихие речи | Мне *чем-то* далеким и смутным казались. | И было мне это так чуждо, так ново, | И так *несказанно*, и так *непонятно...*" (*Бальмонт, 85*); "*Где-то зашепчет* родник, | *Где-то* проснется, звеня... | В этот таинственный миг..." (*89*); "*Чувственно-неясные*, | Девственно-прекрасные, | В страстности бесстрастные, |

Тайны и слова; — | Шорох приближения, | Радость отражения..." (*114*); "Люблю *недостижимое*, | Чего, быть может, нет..." (*Гиппиус I, 14*); "Идем — *неведомо куда.* |...| И ждет кончина *неизвестная...*" (*I, 31*); "...приползло ко мне чудовище, ласковое, странное, | мне в глаза глядит и *что-то* думает — *неизвестное.* | Все зовет меня *куда-то* и сулит спасение — *неизвестное...*" (*I, 101*); "...люблю я *неизвестность,* | Не исполнение, — *возможность...*" (*I, 132*); "И люди, зло и разно, | Сливаются, как пятна: | Безумно-*безобразно* | и грубо-*непонятно.*" (*I, 168*).

Местонахождение неопределенности — *беспредельность*, там значимость категорий полностью или частично снята, и господствует тотальная *прозрачность*: "Я чувствую *какие-то прозрачные пространства...*" (*Бальмонт, 156*); "...Воздушная немая *бесконечность,* | Где время прекращает свой полет." (*82*).

Безграничность и *безбрежность* (ср. название книги стихов Бальмонта "В безбрежности") — это одновременно и "беспространственное пространство", и "беспредметная эмоция": "...*безграничной* тоской — *Бесконечная* даль" (*83*); "*Бесконечная* грусть, *безграничная* даль..." (*92*); "Даль небес *беспредельна...*" (*139*); "Мир земли для сердца мертв и пуст, — | Ты же вечно дышишь в *беспредельность* | Тысячами юно-жадных уст!" (*152*). И, как обычно, у Добролюбова находим предельную степень этого диаволического абстрагирования: "...*Воздушные «где-то»* искали блаженства..." (*Добролюбов II, 27*). Лишенный пространства топос здесь самоусиливается, поскольку *воздух* — это нечто наполовину земное, наполовину духовное, пребывающее наполовину здесь, наполовину "там", где уже нет никакого "где".

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Примеры этих мотивов обильно представлены в позднеромантических и предсимволистских текстах: "...Чу! не стучите! *кто-то* шагает |...| *Что-то* несут, |..| *Кто-то* завыл! | Страшно, сестрицы! знать, надо мною | Шут подшутил" (*А. Фет, 164*); "...Там, за спиной нет огня... | Тяжкое *что-то* над шеею белою | Плавает, давит меня!..." (*163*); "...И кажется, *кто-то* безумно смеется, | И кажется, *чьи-то* угрозы звучат!" (*Надсон, 240*); "...Могучим трепетом полна, | Неведомая сила вылетает | И *что-то* смутно повторяет, |..." (*Апухтин, 117*); "...И *что-то* шепчет гул протяжный |...| И сладко грудь мою обьемлет | *Какой-то* тающий простор." (*84*); "...Таинственно *кто-то* манит и зовет, | Желанного счастия весть подает..." (*Голенищев-Кутузов, "Философские течения", 381*); "...День пережитый прошел без следа, |...| Больно без милого сердцу труда | Жить *как-нибудь*. |..." (*К. Н. Льдов [1887] 1972, 178*).

О пристрастии Добролюбова к таким неопределенным выражениям, как *что-то, кто-то* ср. *Гиппиус ЛД, 59 и сл.* О тех же тенденциях у Бальмонта см. *Н., 1970, 191. Анненский, "Бальмонт-лирик", КО, 115 и сл.*; ср. также *А. Долинин 1913, 66* ("абстрактности" Сологуба).

Уже в самых ранних переводах Брюсова, прежде всего в переводах стихотворений Верхарна, проявляется отчетливая избирательность в том, что касается диаволической семантики. Наиболее показательный пример перевод стихотворения "Ne sais — je pas, ou": "Это *где-то* на севере, где — я не знаю, | Это *где-то* на полюсе, в мире стальном, |...| Это — холод великий, едва отраженный | В *серебряном зеркале мертвых* озер |..." (цит. по *В. Брюсов ЛН 85, 1976, 549*).

В своей характеристике раннего символизма Брюсов поставил в центр неопределенность и замену денотативного значения "намеком" — "чувствуется что-то недорисованное, недосказанное". Брюсов открыто определял символизм как "поэзию намеков" (*Брюсов VI, 29-30*). Подробнее об этом см. *Ch. 1968, 69 и сл.*, особенно ее описание символистского "бесплотного стиля" и роли неопределенных местоимений в его создании.

2. По Брюсову, искусство существует лишь там, где отваживаются на "дерзновение за грань", на трансцендирование за *пределы* воспринимаемого мира. (*Брюсов, "К. Д. Бальмонт", VI, 256*). Ср. сборник Бальмонта "В *безбрежности*".

Ср. неопределенность вечного, надвременного пространства у Вяч. Иванова: "Всегда любил я холм пустынный этот |...| Я там сижу, гляжу — и *беспредельность* | Пространств за терном тесным, и безмолвий, |...| И этот голос, — и вспомню вечность, | И мертвые века, и время наше, | Живущий век, и звук его... Так помысл | В *неизмеримости плывет* — и тонет, | И сладко мне крушенье в этом море." (*Иванов, "Бесконечное", I, 173*).

В отличие от миропоэтического СП в диаволическом мире "пороги" никогда не играют метаморфической или инициирующей роли. Всюду господствует лишь *беспредельность* и *безбрежность*: "...Тоска *беспредельная*, | Тоска безответная | О *чем-то* неведомом, |..." (*Коневской, 5*); "...Лицо же растворилося | В улыбку — и прилежную, | И умиленно-нежную, | И на все дни — *безбрежную*. |..." (7); "...Тут и в свете, и в слове нам скажутся духи, | Радости *беспредельной* предтечи.

|..." (*10*); "...Зато любовь к *безбрежности* родят. |..." (*11*); "...Чтоб не влекла потемок *беспредельность* |..." (*17*); "...Ах, полдень *безмерный* и рьяный |..." (*43*); "Вы взором тонули в *безбрежных* просторах, | Себя не поняв в сокрушенных укорах |..." (*99*); "*Бескрайний* свод небес, полей простор *безбрежный,* |..." (*Минский, 124*); "...*безбрежный* мир, на тихие поляны, |..." (*262*); "...О, не обращайся к небу. Там | *Бездна без конца и без начала.* | Там *простор безумья...*" (*363*); "...*Предельный* я — средь *беспредельных* всех. |...| И я постиг, что сам я бесконечен, | Я — *бесконечно* малое. |..." (*367*). О мотиве "неидентичности" у Минского см.: *Г. А. Бялый, 1972, 40.*

X

ЛУННЫЙ МИР (ЛУНА, МЕСЯЦ, СЕРЕБРО)

Символы диаволизма либо сами по себе негативны, (то есть в узком смысле "дьяволичны"), либо отрицающи, антиномичны ("диаволические символы"). В последнем случае они становятся своего рода анти-символами по отношению к истинным символам, излучение и энергетику которых они пытаются "отражать" и в буквальном, и в переносном смысле. Они редуцированы до *теней* и *отражений*[1], у них нет никакой собственной сущности, нет какой бы то ни было первичной, изначальной непосредственности в смысле символистской "стихийности" и "первичности", их бытие лишь производно, вторично и паразитарно. Центральным символом этой "отраженности" в диаволическом миропорядке является л у н а и л у н н о е н а ч а л о , тогда как в СП доминирует с о л н ц е и с о л н е ч н о е н а ч а л о .

Даже в чисто количественном отношении в стихотворениях раннего символизма несравненно больше лунных, нежели солнечных символов. Вторично-производный характер лунного мира вытекает из постоянно обсуждаемого в диаволическом дискурсе положения о том, что луна не черпает свой свет (свою энергию, сущность, вообще свою активность) в самой себе, иначе говоря, не создает его сама по себе (то есть не генерирует, не порождает, не творит из ничего), но лишь отражает, передает свет солнца, — тем самым нечто получаемо как бы из "вторых рук", луна может предоставить лишь нечто "условное" и "неподлинное" (то есть несебетождественное), участвуя в чем-то для нее чуждом.

Потому и эпоха трактовалась как "серебряный век" (то есть как "век", следующий за "золотым" и из него "исходящий"). Лунный мир тоже имеет серебряную окраску; в нем нет той многоцветной палитры, которая отличает солнечный мир с его символикой красок и цвета (СП). Лунный мир бесцветен, точнее, черно-бел, это серое на "сером", "тусклом", "бледном", или же он просто бел, что служит выражением абсолютного небытия[2].

Существующее в русском языке различение между *месяцем* и *луной* играет в лунной символике многообразные и подчас противоречивые роли. Эта полиморфность широко представлена уже в классической, но особенно — в романтической метафорике луны. Основное (хотя и не всегда реализуемое) отличие между двумя этими лунными "ипостасями" связано с обусловленной различием их грамматического рода оппозицией мужского и женского лунного начала[3].

Лунное начало значительно реже появляется в диаволическом космосе в виде мужеского *месяца*, нежели в женском образе *луны*. Луна при этом становится как бы "экраном" для всех тех п р о е к ц и й , которые из посюстороннего мира передаются на луну — как на своего рода "ретрансляционную

станцию" между "здесь" и "там". Одновременно та же самая *луна* представляет собой изменчивую поверхность (то убывающую, то прибывающую), которая как зеркало (тусклое, неясное и ослабляющее) о т р а ж а е т лучи "пра-света", лучи солярного мира и, таким образом, посылает их в земной мир "преломленными", поблекшими, обесцвеченными и искаженными. *Луна*, как женское начало диаволического не обладает собственной созидательной сущностью (она не способна, как солнце, породить нечто в самой себе), в ней, скорее, пересекаются проекции, исходящие из земного, с отражениями потустороннего (солнечного) происхождения. Негативность женственно-лунного состоит, таким образом, в п а с с и в н о с т и восприятия, которое не является подлинным приятием или усвоением, но служит лишь для воспроизведения чего-то готового и передачи его дальше, деформируя, запутывая, ослабляя и обесцвенивая при этом. Луна не сплавляет — подобно Солнцу — потусторонние энергии с воображаемыми проекциями этого мира, она лишь предоставляет сцену для спектакля странных к о л е б а н и й между рефлексией (абсолютного) и проекцией (имманентного), между бытием и видимостью, светом и тьмой ("царством теней"), добром и злом, созидательным деянием (солнечное "порождение") и паразитарным использованием (лунное "участие", подражание).

Еще одной негативной особенностью женственной *луны* является ее изменчивость, неустойчивость ее роста и ущерба, постоянная несамотождественность луны в ее метаморфозах — вплоть до полного затмения в некоем (пусть и всего лишь кажущемся) самоуничтожении (новолуние).

Но наиболее важными в женственной ипостаси *луны* являются ее притязания на роль "вечной женственности" — основополагающего символистского образа. Диаволическая манифестация "вечной женственности", будучи иллюзорной проекцией, недостижимой, изменчивой и обманчивой химерой, вызывающей лишь неясные побуждения и бестелесные фантазии (см. выше *сон* и *мечта*) — морочит человека или преследует его (в форме мании). Эротическо-мистический образ женского божества, гипостазированный в мифопоэтическом и теургическом СП в виде Софии, вполне определенно относится к солнечной сфере, это "жена, облеченная в солнце", это "золото" (= солнце) в "лазури" (= абсолютное, потустороннее), где созидающий и порождающий эрос сливается с потусторонним и божественным.

Использование в диаволической поэзии *месяца* может быть вполне нейтральным (оно, в частности, может быть обусловлено требованиями стихотворного размера). Это происходит в тех случаях, когда описанные выше женственные функции лунного начала не играют значительной роли. В некоторых случаях *месяц* выполняет календарно-астрономическую время-измерительную функцию, которая противопоставлена безвременности женственно-лунного. В любом случае *месяц* уже потому кажется намного конкретней и "вещественней" (по сравнению с метафорикой *луны*), что можно говорить о метонимическом его характере (например, в качестве непременной детали "ночного сценария", в котором превалирует чисто физическая картина природы без ее символической эмфатизации). Ниже мы не будем детально анализировать эту, в общем, второстепенную оппозицию ("месяц / луна").

В лирике Соловьева *луна* (а также *месяц*) редко становятся символами; в целом у него господствуют романтические клише: "...Я вижу *лунный блеск*: он их тяжелой мглою | Не отнят у земли. |...| Края разбитых туч сокрытыми лучами | Уж *месяц серебрит*" (*Соловьев, 99)*; "Поляна чистая *луною серебрится,* | Деревья стройные недвижимо стоят, |..." *(108)*; "...Днем *луна* словно облачко бледное |..." *(110)*; "Посмотри: побледнел серп *луны*, |..." *(118)*; "*Лунная* ночь в Шотландии" (*121-122)*.

Сходная картина — в ранних произведениях Мережковского: "*Бледный месяц,* — на ущербе, | Умирающий лежит, | И на голой черной вербе, | Луч холодный не дрожит. |..." *(Мережковский, 45)*; и Фофанова: "В неприглядных стенах заключен я давно; | Яркий *месяц* глядит *безучастно* в окно, |..." *(Фофанов, 56)*; "...Как я любил вечернее светило, |..." *(107)*; "...*Месяц* сиянье холодное лил, | Шаткие тени ревниво дрожали. |..." *(123)*; "*Лунная* тихая ночь, —|..." *(130)*; "...*Луна* блестит за тучами | Унылым фонарем. |..." *(138)*; "...Нам того не иметь, нам того не найти, | Как в сиянии дня *золотую* [sic!] *луну.*" *(226)*. Ср. также у Случевского: "Когда свет *месяца* бесстрастно озаряет |...| И мнится при *луне*, что мир наш — мир загробный, | Что где-то, до того, когда-то жили мы, |..." (Случевский, *58)*; "Песня *лунного* луча" *(68-69)*; "Будто *месяц* с шатра голубого, |..." *(69)*; "...И *месяц* высокий, дробясь *серебром*, |..." *(159)*.

Символика *луны* у Минского имеет ярко выраженные диаволические черты, она подчеркивает деструктивные и женственные аспекты лунного начала: "...Я труп, но тень моя пьет *кровь луны*, алеет, | *Вампир* ночей моих не мной, но одолеет. |..." *(Минский, 22)*; "...Над ним сплелись душистыми ветвями |...| Скользит *луна* по синеве бездонной. |..." *(95)*; "...Солнце как *месяц,* как тучи, сады. |...| Город закутан в забывчивый сон. |...| Город закутан в *серебряный сон.*" *(113)*; "О, память бледная! Над жизнью одинокой | Взошла ты вновь, как томная *луна* |...| О, грустных дум царица, как она — | Царица волн. Сияя *мертвым светом,* |..." *(214)*.

Нижеследующие цитаты демонстрируют маскулинный характер *месяца*: "...В небо вышел *месяц* ясный, | Нетревожный и нестрастный, | Низошла к земле прохлада, |...| В мой шатер, в объятья *сна*, | Тишина низведена. |..." *(Сологуб I, 153)*; "...*Месяц* встал, и пламенеет | Утешеньем в сонной мгле |...| Все проходит, как мерцанье, | Как мерцанье на росе." (*IX, 66)*; "Неясный *месяц* выступил вдали, |..." *(Бальмонт III, 205)*; "Только вспыхнет Веспер, только *месяц* глянет, |...| Сердце жаждет чуда, ночь его обманет, | Сердце умирает с гаснущей *луной*. |..." (*БП, 120)*; "Свод небес похолодел, | *месяц* миром овладел, |...| Властен *месяц* молодой. |..." (*БП, 160)*; "...Гаснет *месяц* молодой. | Меркнет жадный свет его, | Исчезает колдовство. |..." (*БП, 162)*; "*Месяца* не видно. Светит Млечный Путь. |..." (*БП, 109)*; "*Месяц* меркнет, омрачается, | Догорающий и тающий |...| Точно призрак умирающий." (*БП, 97)*; "Восемь *месяцев* — целебный | Холод дышит над страною, | И летает змей волшебный | И мерцает чешуею. |..." (*БП, 190)*; "...Как *мертвый месяц* ночью вешней | В стекло чуть вскрывшихся озер. | В тебе мечта о сладострастьи | Сияет утренней звездой. |..." *(Минский III, 136)*; "Я, бледный, за тобой следил, | Как в полдень *месяц* вновь

рожденный. |...| Я за тобой, светлея, шел, | Как в полночь *месяц* бледносиний. |...” *(268)*; “Посмотрите: из лазурной глубины | Вышел призрак выжидающей *луны*. |...” *(347)*; “Меж небом и землей дрожала сеть | Лучей прозрачных, и, как сновиденье, | Земле уснувшей грезилась *луна*, | И небу снилась бледная страна, |...| И морю снился трепет звезд лучистый. |...” *(152)*; “Осенняя *луна* в тревоге и печали | Бежала, бледная, средь хмурых облаков, |...” *(1, 245)*.

Классический пример диаволической символики луны представляет собой стихотворение Минского “Лунный свет”, в котором диаволический идеал холодной женской красоты замещает солярное начало равно как и *Aurora consurgens* (Софию), чьи функции (в извращенной форме) передаются “лунной жене”:

“...под *холодной луной* |...| Ты внимала и мне, и прибою валов, | И тому, что *луна говорила без слов*” [здесь в явном виде демонстрируется лунный характер диаволической “риторики безмолвия”] |...| “Говорит *лунный свет*, что не нужно любить |...| Нет на свете любви, только есть красота, | И она — посмотри — *холодна и чиста*” [здесь перечислены почти все существенные признаки эстетического аморализма] ... |...| Был *холодный* твой взор устремлен в небеса | Достигала волны *золотая коса* |...| В ту прекрасную ночь, над морскою волной, | Я тебя потерял, побежденный *луной*.” *(Минский, 254)*. Это вытеснение солнечного золота лунным или звездным серебром становится еще отчетливей в диалогизированном стихотворении “Холодные слова”: “...*На месте солнца — отблеск* снега, | Да незакатно *блещет Вега* |...| Заря без утра, несказанно | Прекрасный бред немых ночей. |...| Как вновь отправиться в дорогу | К тому *неведомому богу*, | За тем *серебряным руном* [вместо мифопоэтического “*золотого* руна”]|...” *(291-292)*; “...*Царь Полюса*, звездой венчанный [замена солнечного света звездным], | И стал шептать: | Я — *дух сребристый* — | Тебе, в *сияньи красоты* |...” (*там же, 292-293*).

“Лунная жена” как диаволичесая оппозиция юной царице небес мифопоэтической софиологии не только не допускает *coniunctio* (союза, слияния) с солнечным началом, но даже борется с ним за власть:

“...*К закату солнце шло, луна всходила*, |...| Со светом свет боролся без следа: |...| Но вот в земле разверзлася могила, | И *Женщина*, восстав, как в день суда, | Достигла неба, руки разметала, | Одной *звезду*, другой *луну* застлала | И *солнце потушила*. В тот же миг | Во тьме разлился бледный свет бестенный. | То лик *Жены* светился. Женский лик | Звездой, *луной* и солнцем стал вселенной.” (*“Видение”, 314)*

В ранних произведениях Бальмонта господствующая *луна* (“царствие луны”, “царица луна”) также занимает позицию маскулинного *sol rex* (царя-солнца):

"...Сегодня в мире *новолунье*, | Сегодня *царствие луны.* |...| Ты прочь уйдешь от вод морских. |..." (*"С морского дна", БП, 221*); "Когда *Луна*, — гасильница | Туманных бледных звезд, — | Небесная кадильница, — | Раскинет светлый мост. |...| *Луна* горит победными | Лучами сквозь туман. |...| Безбрежно озаренная | *Мерцанием Луны*, |..." (*I, 229-232*); "Над простором вольным водной глубины | Дымно дышут чары *царственной Луны.* |..." (*IV, 97*); "Не так ли иногда *владычица-Луна* | Свой лучезарный лик скрывает за горою, |..." (*I, 99*); "Восхвалим, братья, *царствие Луны*, | Ее лучом ниспосланные сны, | Владычество великой тишины. | Восславим, сестры, *бледную Луну*, |...| ...как сумею | *Царицу сердца* восхвалить? | Как *раб* влюбленный, я пред нею |...| И мысли лучшие не смею | Соткать в *серебряную* нить. | Да не сочтет за дерзновенье | *Царица пышная, Луна*, |...| В безумном сне самозабвенья | Пост ей раб свое хваленье, — |...| О души бледные, внемлите, | Я стройный гимн пою *Луне*,..." (*"Восхваление Луны", БП, 212*); "Итак, попавши в плен земной, | Возлюбим, братья, мир иной, | Следя за царственной — *Луной.* |..." (*БП, 215*); "Когда *луна* сверкнет во мгле ночной | Своим *серпом*, блистательным и нежным, | Моя душа стремится в мир иной, | Пленяясь всем далеким, всем безбрежным. |...| И сладко плачу, и дышу — *луной.* | Впиваю это бледное сиянье, |..." (*БП, 79-80*); "Я расстался с печальной *луною*, — | Удалилась *царица небес*;...| И грустила, прощаясь с *луною*, | В ожидании знойного дня." (*БП, 85*); "На алмазном покрове *снегов*, | Под *холодным* сияньем *луны*, | Хорошо нам с тобой! Без улыбки, без слов, | Обитатели призрачной светлой страны, | Погрузились мы в море загадочных снов | В *царстве бледной луны.* |...| В царстве чистых снегов, |..." (*БП, 82*); "Нет, помедли. Сейчас загорится для нас | Молодая *луна*. Вот — ты видишь? Зажглась! |..." (*"Русалка", БП, 250*); "...Загадкой предо мной, | Горит заря победная, | Сменяется *луной*, — |..." (*БП, 117*); "La *luna* llena... Полная *луна*... | Иньес, бледна, целует, как гитана. |..." (*БП, 140*).

Еще более радикальна инверсия визионерской апокалипсической символики, связанная с отчетливой а н т и с о л я р н о й тенденцией, встречается в целом ряде стихотворений Коневского. "...Вдруг — луч *месяца*: новое нам *откровенье!* | Вот — исполнитель того светового обета... | *Свет безнадежный* — наш вождь в бездне ночного забвенья: |...| Всякий раз отзовусь и кинусь вперед без возврата | Я на завет тот солнца, прощальный, призывный." (*"В огне заката", 8-9*). В стихотворении "Вожди жизни" усиливается конкуренция между *солнцем* и *луной* за роль спасителя мира, причем *луна* и *звезды* обладают с в е т о м, пусть холодным и несозидательным (то есть они воплощают визионерские проекции), тогда как *солнце и земля* сохраняют обесцененную функцию возрождения:

"*Луна* — укор, и суд, и увещанье, |...| Но *звезды* кротко так вдали мерцают, | К нам в душу с лаской истовой глядят; | Хоть, приговор *луны* не отрицают, | Зато любовь к *безбрежности* родят. | То — *солнце* — кубок *животворной* влаги, | То — сердце мира с кровью огневой: |

Впускает в нас ток пенистой отваги |...| Для нас *свет солнца, это — жало в плоть*! | Мир лучезарных грез в душе роится... |...” *(11)*.

В отличие СII, где лучи (в частности, лучи солнечные) играют посредническую, жизнетворящую роль, в СI с *лучом* и *светом*, как и вообще с “кристальной чистотой” связаны представления о чем-то остром, пронизывающем, о “кинжале”, “стреле”. Ср. прежде всего брюсовские строки: “...Люблю дома, не скалы. | Ах, книги краше роз! | — Но милы мне *кристаллы* | И *жало* тонких *ос*.” *(Брюсов I, 171)* или: “...И не однажды в сердце поражал | Сонет несущий смерть, горящий гневом, | Холодный, острый, меткий, как *кинжал*.” *(Бальмонт, 123)*. Коневской конкретизирует диаволический смысл холодных, острых лучей света с помощью библейской формулы “жало в плоть”. При этом символ “жала” обладает совершенно противоположной функцией по сравнению с якобы аналогичным ему символом солнечного оплодотворения “матери-земли” или “сердца мира” (ср. примечательное сравнение Минского: “...*Солнца* луч язвил, как *жало*, |...”, *Минский, 330)*.

“Жало” в парадигматике СI метонимически связывается с символом “змеи”, равно как и с символом “пчелы” или “осы”, а с другой стороны, с многократно повторяемым мотивом “искусство (поэзия) как *кинжал*”, как смертоносное оружие. Метафорическая связь между “жалом тонких ос” (*Брюсов I, 171*) и “острием кристаллической оси” (“но милы мне кристаллы”,— *там же*) согласуется с пристрастием раннего символизма (особенно программы эстетизма, СI/1) к кристаллическим, геометрическим, графическим образам (в противоположность “органике” и пристрастию к ветвящейся, орнаментальной волнистой линии в СI/2 и, соответственно, в стиле “модерн”)[4]. Эстетический артефакт следует “кристаллической” модели не только на мотивно-тематическом уровне, но и конструктивно: “...Поэзия есть мир, но мир, *преломленный* сквозь *призму* вдохновенья” *(Брюсов III, 213)*. Кристалл вызывает интерференцию (осциляции) между *преломлением и отражением* — и это вновь справедливо для диаволического художника и его артефакта: “Я — для всех и ничей. | Переплеск многопенный, разорванно-слитный, | *Самоцветные камни* земли самобытной, |...| Я — изысканный стих.” *(Бальмонт, 159)*; “...Так *бриллиант* не видим нам, пока | Под гранями не оживет в *алмазе*. | Так образы изменчивых фантазий, |...| Окаменев, живут потом века | В отточенной и завершенной фразе...” *(Брюсов, “Сонет к форме”, 33;* ср. также: *III, 278)*

На фоне метафорики *жала* развертывается — хотя и не очень явственно — парадигма “лунного серпа”, паронимически ассоциирующегося с *серебром* и *серым* цветом (*серп* луны-*серебро-серый*):

> “В последний раз пред острием *серпа* | Красуются колосья наливные, |...” *(Бальмонт БП, 86)*; “...Еще усталая заря | Не вовсе погрузилась в тень, — | Но чуть заметный *серп луны* | Уже над миром занесен, |...| И одинокий *серп луны* | Уже над миром занесен.” *(Сологуб I, 139)*; “В эти воды с вышины | Смотрит бледный серп *луны*, |...” *(Бальмонт БП, 129)*; “Скоро *двурогий Месяц* засветит. | Слышишь, как дышит, шепчет сирень? |...” *(I, 83)*; “Скоро на небе *Месяц* проглянет. | Листья застыли. Время уснуть. |...” *(I, 82-83)*.

Кристаллическая структура и неорганически мертвая бесцветность соединяют миры "драгоценных камней" и "снежно-ледяного мира" с лунным началом:

"...В *снежном царстве* я *застыну* под *серебряной луной*. |..." *(Бальмонт БП, 235)*; "Я вижу много дальних *снежных лун*, |..." *(III, 224)*; "Луч *луны* кладет узоры | На *морозное* стекло. |..." *(БП, 108)*; "Стремление к дальнему. Поля *многоснежные*, | *Застывшие*, мертвые, — и *белые, белые*." *(I, 199)*; "...Туда, где холодные волны, | Еще нерожденных ключей | Бледнеют, *кристально-безмолвны*, |...| Где белые призраки дремлют, | Где Время сдержало полет, |...| Лишь звезды, да тучи, да *лед*. |...| Все смолкло. *Снега* холодели | В *мерцаньи* вечерних лучей. |..." *(I, 238-240)*; "Сколько выйдет на свет *хрусталя, серебра*, | Нить мечтания скрутится тонкая. |..." *(IV, 120)*; "Белый *снег* ложится, вьется над волной, | Воздух заполняя *мертвой белизной*. |...| Царству *белой смерти* нет нигде границ. |..." *(БП, 113)*; "...Иду один... Везде *снега*, | Снега и льды, и воздух мертвый, |...| Пустыни *снежной* берега |...| Как вечных *снежных* гор хребты, |..." *(I, 129-130)*; "Как призраки огромные, | Стоят немые *льды*. |...| Под ними глубь воды. |...| Над *царством белых льдов*, — |...| Рождается таинственный | Из бездны темных вод,... — |...| Из бездны отдаления, |...| Встают, как привидения, | Немые корабли. |..." *(I, 229-230)*; "...Если ты разумный гений, | Дай нам чудо звонких *льдин*. | Силой мерного страданья | Дай нам храмы из *льда*. |..." *(IV, 112)*; "Сады, пещеры, *замки изо льда*, |..." *(БП, 146)*; "И вот белоснежные крылья..." *(I, 89)*; "Снежные цветы" *(БП, 119)*; "Зажглись вершины *белые*, горят, | Как алтарей *хрустальных* легкий ряд, | Как чистый храм богини непорочной, |...| Вкруг них прозрачный океан эфира |..." *(Минский III, 24-25)*; "*Снегов* так чисто покрывало, | Как будто мирно отдыхало | Там смерти бледное чело. |..." *(269)*; "...Хлопья *снега*, пух чистейших крыл. | Как напев моих *стихов холодных*, | Ваш налет *алмазов* небородных | Язвы мира скрасил и покрыл." *(156)*; "...На север едем мы холодный, | Туда, где *Полюс* спит на льдах | С руном *серебряным* в руках. |...| На месте солнца — *отблеск снега*, | Да незакатно блещет Вега |...| На льдинах голубая тень. |...| Заря без утра, несказанно | Прекрасный бред немых ночей. |...| Мы над пучинами летели | *Кристальных* вод, вдоль белых стен. | И вдруг зима взяла нас в плен. | Поля разбились ледяные. |...| И нет нам бегства из тюрьмы! |..." *("Холодные слова", 291-292)*; "И позабыл титан, что эта груда | *Алмазных льдов* — его тюрьмы стена. |...| Он все забыл..." *(III, 25)*.

Мерцающий блеск луны, как чувственный соблазн (связанный со *страстью*) оказывает зачаровывающее и, в то же время, обольщающее, запутывающее воздействие на человека: *обман* лунного начала состоит в том, что "страстность" — лишь в н е ш н я я иллюзия, за которой скрывается внутренняя пустота, холод и *бесстрастие*. Свет Луны и планет потому столь непостоянен, мерцающ, что в нем спаяны чисто внешняя форма, гладкость и кажущееся совершенство "зеркальной поверхности", отражающей "лучи", с неподлинностью, отсутствием внутреннего содержания (собственной сущности).

Именно эта особенность делает лунное начало негативным символом эстетического идеала диаволизма: "...Да *месяц, блестящий* в раздробленной влаге, | Да труп позабытый, обрызганный пеной..." *(Брюсов I, 73)*; "...Даже с *мерцаньем* лампады | Борется светом *луна*. |...| Боже, зачем искушенье | Ты в *красоте* создаешь! | В *лунном немом освещеньи* | Был он так дивно хорош. |...| В *лунных* лучах изумрудный | Луг опускался в реке..." *(I, 80-81)*.

В этом стихотворении отчетливо продемонстрировано противопоставление "искусственной в и д и м о с т и " луны (аналог искусственности артефакта) и "природно-космического с в е т а " или " л у ч е й солнца" (аналог божественного и символического *творчества* и его природно-космической органической сущности). *Мерцание* Луны (*там же, 91) обманчиво*: "*Месяц* выходит с улыбкой мигающей..." *(I, 95)*; "...Так ясно я мечтал в *обманах лунных*..." *(I, 156)*; "...И страшен нам зов сладострастья | Всегда *опьяненной луны*..." *(I, 214)*; "...Свет *луны* полночной | Беспокойным летом | Падает во мглу..." *(Сологуб, 114)*.

У Сологуба *бледность* и *тени* (то есть отсутствие блеска) в значительной мере подменяют лунное *мерцание*: "...А на небе надо мною | Только грустная *луна*, |...| От *луны мерцанье* в росах, |...| Тихо чертит верный посох | По земле волшебный круг. | Сомкнут круг, — и нет печали | В тесной области моей, — | Позабыты все печали | Утомленьем горьких дней. |..." *(IX, 51)*; "...При свете тихом ночной *луны*. | Два отрока, две девы творят ночной обряд, |...| Стопами белых ног, омытыми от пыли, | Таинственный порог они переступили." *(V, 148)*; "Любит ночь моя туманы, | Любит *бледный свет луны*, | И гаданья, и обманы, | И таинственные сны. | Любит девушек веселых | Вдруг влюбить в свою *луну*, | И русалок любит голых, | Поднимающих *волну*. | И меня немножко любит, — | Зазовет меня к *луне*, | Зацелует, и погубит, | И забудет обо мне." *(IX, 138)*; "...Бездыханно-холодные травы | Околдованы тихой *луной*, | И смущен я моей тишиной, |..." *(I, 151)*; "...Качаются касатики | У зыбкой глубины, | И бедные *лунатики* | В их прелесть влюблены." *(IX, 158)*; "Лес, озаренный *луною*, | Ждет, не дождется чудес. | Тени плывут над рекою. |..." *(IX, 159)*; "Во мне молитва рождена | Полночной тишиною, | И к небесам вознесена | Томительной *луною*. | Молитва тихая во мне | Туманом белым бродит | И в полуночной тишине | К моим звездам восходит." *(IX, 173)*; "Мечта души моей, полночная *луна*, |...| Я душу для тебя *свирельную* настроил, |..." *(V, 99)*; "...И понял я: ты — дочь печали, | *Полночная мечта*." *(I, 82)*.

О *мерцании луны* см. также: "Луны *переменчивый* лик..." *(Бальмонт, 86)*; "Я жить не могу настоящим, | Я люблю беспокойные *сны* — |...| И под влажным *мерцаньем луны*. |..." *(БП, 101)*; "...В ужасе Небо застыло, странно *мерцает Луна*. |..." *(I, 61)*; "Едва-едва горит *мерцанье* | Пустынной гаснущей *Луны* |..." *(I, 129)*; "И в белом *мерцании* северной ночи. |..." *(Минский, 390)*.

О непостоянстве лунного света свидетельствуют следующие фрагменты из Бальмонта: "...Полночной порой загорится *Луна*, | Душа непонятной печали полна, | Исполнена дум несказанных, | Тех чувств, для которых названия нет, | И гой Красоты бесконечной, |..." *(I, 20)*;

"И я взглянул, и вдруг, нежданные, | Лучи *луны*, целуя мглу, | Легли, как саваны туманные, |..." (*"Incubus", БП, 256*); "Они, влюбленные, когда-то | Дышали вместе под *Луной* | Весенней лаской аромата | И шелестящей тишиной. |..." (*III, 140*); "*Луна* была сокрыта в дымных тучах, |..." (*III, 203*); "Распространяешь чад, зловещий сон и тишь, | *Луну* ущербную и ту гасить спешишь. |..." (*"Злая ночь", IV, 72*).

В своих многочисленных "лунных" стихах Бальмонт на первый план выдвигает *рефлектирующий* характер луны, она как бы персонифицирует эту особенность и проецирует ее на человеческую жизнь: "Она [луна] нам вторит: жизнь есть отраженье" (*Бальмонт, "Луна", 130*). Особенно выразительно этот аспект лунного *отражения* сформулирован в "Песнях русалок" Гиппиус (*Гиппиус I, 87*): "...от чистоты и прохлады мы родились. |...| легкий, пустой камыш ласкает; | зимой подо льдом, как под теплым стеклом, | мы спим, и нам снится лето. |...| Мы *солнца смертельно-горячего* | *не знаем,* не видели; | но мы знаем *его отражение*, — | мы *тихую знаем луну...*". В этой песне русалок символика солнечного диаволически перевернута: с одной стороны, в мире теней солнце (и вообще солнечное) представляется как сжигающее, смертоносное начало, а с другой — за луной остается все "благо" и вся "жизнь", которые в рефрене, впрочем, отождествляются со смертью: "Влажная, кроткая, милая, чистая, | ночью *серебряной* вся *золотистая*, | она — как русалка — добрая... | Все благо: и жизнь! и мы! и *луна*! |...| Все благо: и жизнь! и мы! и свет! и *смерть*!" (*Гиппиус I, 88*).

Узурпация солнечного статуса *луной* во многих случаях осуществляется посредством замены "лунного серебра" "золотом", ассоциируемым обычно с солнцем: "Она [Луна] горит, как чаша *золотая*, | В которой боги пить дают богам..." (*Бальмонт, "Восхваление Луны", БП, 215*); "...И будет молчать под *луной* в *золотистой* пыли, | Смотря равнодушно, как тонут вдали — корабли." (*"Она как русалка", БП, 125*); "...Ты *Луною* зажглась *золотой*, | И тебе, недоступной богине, | Отдавал я мечту за мечтой..." (*I, 87*); "Молода и прекрасна, | Безнадежно больна, | Смотрит на землю ясно | И бесстрастно *луна*. |...| На лазурные горы, | Где томится *луна*. | Что не спит, и не дремлет, | Все скорбит о *луне*, |...| Но не плачет напрасно | *Золотая луна*, | Молода и прекрасна, | И смертельно больна. | Умирая не плачет..." (*Сологуб I, 21-22*).

Основной цветовой символ в гротескно-карнавальном СШ — "красный" — в СI в качестве атрибута луны встречается крайне редко; напротив "краснота" солнца указывает (в особенности в СII) на дьяволизацию солнечного и принижение его до земного, эротически-сексуального: "И долго Тень безмолвие хранила, |...| И в Небесах, из темных туч, уныло | Взошла *кроваво-красная Луна*. |..." (*Бальмонт I, 119*). В стихотворении "Луна и туман" блеск луны оценивается позитивно: "*Луна*, весь до дна, *прорезает* туман. |...| Мне близок, мне сладок уютный *обман*. | Только душа не живет обманом: | Она, как *луна*, проницает туман." (*Гиппиус I, 155*). Добролюбов придает этому же мотиву негативно-деструктивный характер "...Противен *блеск луны* и зелень ред-

ких суш..." *(Добролюбов II, 32)*.

Лунный мир "бесцветен" — и хотя, с одной стороны, в его блеске и мерцании есть "серебро" (в противоположность золотому свету и лучам солнца), с другой стороны, он, с его *бледностью* и *тенями*, "бел" (на холодно-синем фоне): "Помнишь эту пурпурную ночь? | *Серебрилась* на небе Земля | И *Луна*, се старшая дочь. |...| И в тоске мы мечтали с тобой: | Есть ли там и мечта и любовь? | Этот мир *серебристо*-немой | Ночь за ночью осветит..." *(Брюсов I, 70)*; "...То вдруг, под медленной *луной*, | Блистала тканью *серебристой*..." *(I, 143)*.

В лунном мире теней каждый предмет может стать "серебристым": "*Серебро*, огни и блестки, — | Целый *мир из серебра*! |...| Это — призраки и сны! Все предметы старой прозы | Волшебством озарены. |...| Этот мир очарований, | Этот мир из *серебра*!" *(Брюсов, "Первый снег", I, 79)*; "...А морозная ночь и *луна* утешали меня. | Подымались дома *серебристою сказкой* кругом. |...| Я по улицам шел, очарованный полной *луной*, | И морозная даль, *серебристой* своей тишиной |...| И, в пустынях небес тишину ледяную храня, | Облака и *луна* отгоняли тоску от меня." *(Сологуб V, 49)*; "Там *серебряной* росой, | В самой смерти жизнь любя, | Ночь усыпала себя. |..." *(Бальмонт I, 130)*; "...Как в суровых объятьях угрюмой тюрьмы, | Робко бьется струя *серебристая*." *(БП, 77)*; "...Чем больше я слышу твой голос *сребристый*, | Тем сердцу больней, тем безумней скорблю. |..." *(Минский III, 113)*; "Весь город в *серебряном блеске* | От *бледно-серебряных* крыш, — | А там, на ее занавеске, | Повисла Летучая Мышь..." *(Брюсов I, 82)*; "...Мерцанье *серебряной* дали." (Вл.Гиппиус, в: *Добролюбов I, 5*); "...Мои *серебристые* волосы *серебрятся* снегом, в очах моих мутно, мне холодно..." *(Добролюбов I, 49)*; "...Дышат влагою *серебряною*." *(I, 55)*.

В царстве теней серебряный блеск луны трансформируется в болезненную или смертельную *бледность*:

"Медленно всходит *луна*, | Пурпур *бледнеющих* губ. | Милая, ты у окна — | Тиной опутанный *труп*..." *(Брюсов I, 84)*; "Месяц *бледный*, словно облако, | Неподвижный странный лес, |...| Но в лазури тайна *месяца* | Неизменна и чиста." *(I, 110)*; "...Я бы *умер* с тайной радостью | В час, когда взойдет *луна*." *(I, 125)*; "*Желтоватый, безжизненный месяц* | Над лугами взошел и *застыл*..." *(I, 119)*; "*Месяц серпом умирающим* | Смутно висит над деревьями..." *(I, 176)*; "Мир непонятно-пугающий, | Чуждая взорам вселенная! | — *Месяц*, лишь ты, *умирающий*, | Вечно твердишь неизменное..." (*там же*); "*Луна холодна и бледна*..." *(Сологуб, 145)*; "Я *слабею*, я темнею, | Загореться мне невмочь, | Я тоскою — мглою вею, | День *гашу*, взываю ночь. |...| В небе тусклая *луна*, |...| От *бессилия бледна*." *(Сологуб V, 138)*; "Зачем жемчуг-роса в траве? | Зачем *янтарь-луна* ясна, *бледна*? |..." *(IX, 122)*; "...*мертвая луна*" *(275)*; "Далеко, далеко | Создания сна. | Как *мертвое око* | Мне светит *Луна*. |..." *(Бальмонт III, 25)*; "...Под *мертвой луною* — сиянь-ем, как саваном, был я одет. |..." *(Бальмонт БП, 307)*; "...И там, вверху, застывшая как льдина, | Горит *Луна*, лелея мир ночной. |...| О, *мертвое прекрасное Светило*. | О, мертвые безгрешные снега. |..." *(Баль-*

монт IV, 64); "И *мертвою Луной* завороженный, | Раскинулся простор. |..." *(IV, 62)*; "...И светлые тени, подъятые всплесками, | На гондолах плыли под *бледной Луной.*" *(105)*; "В молчаньи забывшейся ночи | Уснул я при *бледной Луне*, |...| И плавно, легко, без усилья, | Мы близимся к *бледной Луне.* |..." *(I, 89)*; "Окован *бледною Луной*, | Весь парк уснул во мгле ночной. |...| Он слышит, как плывет *Луна*, | Как дышит, шепчет тишина. |..." *(I, 120)*; "Когда я посмотрел на *бледную Луну*, | Она шепнула мне: «Сегодня спать не надо». |...| В высотах облачных печалилась *Луна*, | Улыбкой грустною на что-то улыбалась. |..." *("Лунная ночь", I, 194)*; "...В *загробно-бледной лунной позолоте.* |..." *(III, 192)*; "Взоры ее полусонны, | Любо ей день позабыть, | Светом *луны* расцветаться, | Сердцем с *луною* встречаться, |...| В смерти любить. |..." *(БП, 156-157)*; "И тогда мне явилась она, |...| Так любил, безнадежно, безгласно, | Как любить нам велела — *Луна*. | Надо мною бесплотная тень, | Наклоняя воздушное тело, |..." *(III, 78)*; "В эти воды с вышины | Смотрит *бледный серп Луны*, |..." *(I, 194)*; "...В расцвете *бледной красоты*, |...| Там *бледный, белый,* мертвый иней |..." *(I, 129)*; "Мне снится сумрак *бледно-голубой*, |..." *(III, 218)*; "...Как *бледный север* мне и ближе, и милее, | Чем светлый знойный Юг с своею красотой." *(I, 20)*; "...Как тучка *бледная*, сольешься с небесами, | Растаешь в вечности, загадочной как ты." *(Минский IV, 5)*.

В противоположность солнечным "снам наяву" "лунатический сон" (ср. *Бальмонт, "Влияние луны", 151*) протекает в безжизненном, пустом, неподвижном мире теней: "Я шел безбрежными пустынями, | И видел *бледную Луну*, | Она плыла морями синими, | И опускалася ко дну. |...| И бродим, бродим мы пустынями, | Средь *лунатического сна*, | Когда бездонностями синими | Над нами властвует *Луна*". Бальмонт связывает оксюморон "белого (холодного) огня" с лунным началом. Ср. стихотворение "Белый пожар", в котором развертывается содержащаяся в подтексте ницшевская игра слов: "Hier stehe ich inmitten des Brandes der Brandung" — "Я стою здесь в пожаре прибоя", — одновременно обращенную и к сфере воды (Brandung — прибой) и к сфере огня (Brand — пожар), причем сам оксюморон — "холодный огонь", символ диаволической бесчувственной страсти — приобретает более или менее точный смысл: "На песке умирают в дрожании гнева | *Языки* обессиленных *белых огней.*" *(153)*.

В противоположность символическому значению белого цвета в СП (белое, как синтез всех цветов в божественном единстве) диаволическое "белое" определяется негативно как отсутствие всякого цвета, а вместе с тем и всего витального, органического мира жизни и природы:

"Кто это ходит в ночной тишине, | Кто это бродит при *бледной Луне*? |...| Сладко с тобой под *Луною* встречаться, | С призраком — призраком легким качаться. |...| Или подвластны мы чарам запрета | В царстве холодного *лунного* света? |..." *(Бальмонт I, 74)*; "Но он стоял как некий бог, склоненный, |...| Весь *белый*, весь *луною* озаренный — | Был снизу черной тенью повторен. | Увидев этот ужас раздвоенный, | Я простонал: «Уйди, *хамелеон*! |...| Уйди, *бродяга*, полный изменений, |...| Бессильный от твоей сокрыться *тени*!» |..." *(III, 198)*;

"*Белесоватое* небо, слеиое, и ветер тоскливый, |..." (*БП, 306*; ср. также цикл "Воздушно-белые", *БП, 119*).

В стихотворении Бальмонта "Сон" *бледность* и тусклость лунного мира сопоставляется с застылостью и холодом сновидческой картины: "Так *лунно было, лунно*, | В моем застывшем *сне*, | И *что-то* многогрунно | Звучало в вышине." *(153)*.

В лунном мире неопределенности "*чего-то*" (неких голосов) соответствует неопределенность лунного света ("мерцание", *там же, 154*). Природа "бескровна" (*там же*), то есть не имеет физической витальности, поскольку она повсеместно проникнута "духом", заменившим органическую вещность застывшими, заледеневшими картинами снов и иллюзий. Сам лунный свет обусловливает эту застылость видений (то есть духовных проекций), которые, таким образом, получают фиктивную предметность, предметность бестелесную, безжизненную и холодную. Отсюда — ледяная *прозрачность* и *самозабвенная* застылость лунного мира "Чтоб в царствии *Безветрия* навек *забыть себя...*" *(Бальмонт, "Безветрие", 156)*.

Прочно закрепленное в мифологии и доминирующее в СII вертикальное соответствие между "женщиной-луной" и земной "водой" (или "морем") в СI дьяволизировано, лишено своей хтонической матриархальной символики. В диаволическом мире "генетическая" связь между "водой" (морем, "дном морским") и восходом, рождением луны сильно искажена или сведена к простой фикции:

> "Она [Луна] возникла над *водой*, | Как *призрак сказки* золотой, | Как бледный лик *неверной девы*. |..." *(Бальмонт, "Восхваление Луны", БП, 214)*; "Сгущался вечер. Запад угасал. | Взошла *луна* за темным *океаном*. |..." *(БП, 141)*; "Мы ответим — как *море* на ласку *луны*, |...| Мы — как брызги волны из одной глубины, | Мы умрем на одном берегу!" *(БП, 191)*; "С *морского дна* безмолвные упреки | Доносятся до ласковой *Луны* — |...| Там все живет, там звучен плеск *волны*, | А здесь на жизнь лишь бледные намеки, | Здесь вечный сон, пустыня тишины, | Пучины *Моря* мертвенно-глубоки. |...| И вот *Луна*, проснувшись в высоте, ... | *Луна горит*, играют переливы, | Но там, под блеском волн, *морское дно* | По-прежнему безжизненно-темно." *("Морское дно", I, 73)*.

Лунные и приливные циклы более не связаны друг с другом как сообщающиеся сосуды, "мир воды" подпадает под владычество луны, лунное начало узурпирует власть над хтоническим:

> "Там, над бледною *водой*, | Глянул *месяц* молодой, | Волны темные воззвал — | В море вспыхнул мертвый вал. | В море вспыхнул светлый мост, |...| *Месяц* ночь освободил, | *Месяц море победил.*" (*БП, 160*); "Жизнь — трепетание *Моря* под властью *Луны*, | Лотос чуть дышащий, бледный любимец *волны*, |..." (*II, 152*); "Вечно-безмолвное Небо, смутно-прекрасное *Море*, | Оба окутаны светом *мертвенно-бледной Луны*. |...| Горькая влага бездонна, Море синеет безбреж-

но, |...” *(I, 61)*; “Где-то *море* пенится, | И оно изменится, | Утомится шумное, | Шумное, безумное. | Будет под *Луной* | Чуть дышать *волной.* |...” *(I, 84)*; “Вот и полночь. Над прибоем светит полная *Луна.* |...| Между шорохом, и шумом, и шипением *волны*, |...| Между шелестом свистящим все растущих быстрых вод |...” *(“Нереида”, III, 118)*; “*Луна* велит слагать ей восхвалеиья, |...| Она велит любить нам зыбь *волны*, | И даже смерть, и даже преступленье. |...” *(“Восхваление Луны”, БП, 213)*; “...Догорает ли *месяц* за тучкой, | Там за тучкой, бледнеющей, тающей, — |...| Над *водой,* над рекой безглагольной, |...” *(БП, 287)*; “Уныло плавала *луна* | В волнах косматых облаков, | Рыдала шумная *волна* |...” *(Сологуб IX, 110)*; “Мечта души моей, полночная *луна,* | Скользишь ты в облаках, ясна и холодна. |...| Забудет *океан* о медленной *луне,* |...” *(V, 99)*.

У воды остается лишь отражающая функция, функция “зеркала” лунного лика: “*Жизнь — отражение лунного лика в воде,* | Сфера, чей центр — повсюду, окружность — нигде, |...” *(Бальмонт II, 152)*; “*Море* чуть мерцает под *луной* | *Зеркалом* глубоким и холодным. | Веет сном и грустью неземной, | Чем-то дальным, сладостным, свободным. |...” *(БП, 125)*; “О Елена, Елена, Елена, | Как виденье, явись мне скорей. | Ты бледна и прекрасна, как пена | Озаренных *луною морей.* |...” *(БП, 285)*.

В противоположность позитивной, жизнеутверждающей символической образности мифопоэтического СП (с его солнечной символикой), лунный мир представляет собой и л л ю з и ю, чистую в и д и м о с т ь *сна* и *мечты*: здесь, в диаволических стихах, мы имеем дело не столько с символами, сколько с аллегориями, фиктивность которых дополнительно манифестируется с помощью нарративно-риторической перспективы стихотворного текста (или целой книги стихов). Лунные проекции оказываются *холодными, бесстрастными,* безжизненными и обреченными на смерть, поскольку они лишь “появляются”, но не “просветляются”, (как в солнечной образности), и не допускают коммуникации (в мифопоэтике понимаемой как *communio* (связь) между душами, их внутренним опытом).

“...*Холодная луна*” *(Брюсов I, 71)*; “...*Бесстрастно* в вышине печалилась *луна*, |...| Я посмотрел вокруг. Высокая *луна* | В *прозрачной* синеве *бледна* и *холодна.* | Окно с решеткою, окно моей тюрьмы. | А там... *безмолвный мрак* и камни в бездне тьмы...” *(I, 75-76)*; “Сияет венец вкруг *холодной луны...*” *(I, 83)*; “*Луны холодные рога* | Струят *мерцанье* голубое | На *неподвижные* снега; | Деревья-*призраки* — в покое; | Не вздрогнет подо *льдом* вода. | Зачем, зачем нас в мире двое! |...| С высот *мерцанье льет луна,* | По снегу вдаль уходят тени, | Ответ вопросам -- тишина. |...| Как *гроб, мертва* и *холодна* | Лазурная равнина снега, | Свое *мерцанье льет луна...*” *(I, 90-91)*.

В процитированном стихотворении (“Снега”) Брюсов объединяет все существенные признаки диаволической аллегорики, которые в своей парадигматической полноте образуют нечто вроде каталога: здесь программно пере-

числены и представлены в идеально-типизированной форме семантические фигуры диаволики, конкретно актуализируемые в других стихотворениях. Таким образом текст "лунного" стихотворения "иконически" отображает в своей структуре и аллегорике диаволичесую силу луны, заставляющую застывать все живое ("все неподвижное застыло",— *там же, 92*), и вносящую в изначальное, непосредственное мировосприятие ребенка, наделенного врожденным представлением о таинственных связях (*correspondences*) мира, страх, растерянность и ослепление: "Ребенком я, не зная страху, |...| И было мне так сладко в *детстве* | Следить мелькающую нить, | И много странных *соответствий* | С *мечтами* в красках находить. | То нить казалась *белой, чистой*; | То вдруг, под медленной *луной*, | Блистала *тканью серебристой*; | Потом слилась со мглой ночной." *(Брюсов I, 143)*. После периода детской непосредственности и следующего за ним лунного периода (соответствующего CI), третья жизненная ступень, согласно Брюсову — это магический, мифопоэтический солнечный период (соответствующий CII, который только зарождался — стихотворение написано в 1900г.!): "Я, наконец, на *третьей страже*. | *Восток* означился, горя, | И обагрила нити пряжи | Кровавым отблеском *заря*!" (*I, 143*).

Обреченный на смерть лунный мир как "страшен", так и "страстен" (инстинктивная страсть), но страсть эта никогда не сможет завладеть объектом своего желания: "Там все застывшее, бесстрастное, хотя внушающее страсть" (*Бальмонт, 131*). Этот "объект" — лишь эхо, отзвук, отсвет, нечто присутствующее, но в то же время далекое, то, что нельзя удержать:

> "*Луна* не обратилась | В алтарную свечу, | И все навек сложилось | Не так, как я хочу..." *(Сологуб, 172)*; "...Смотрит на землю ясно | И *бесстрастно луна*. |...|" (*I, 21*); "Что мне делать с *тайной луной*? | С тайной неба бледно-синей, | С этой музыкой бесструнной, | Со сверкающей пустыней? |...| Остро, холодно и больно. | Я в лучах блестяще-властных | Умираю от бессилья... | Ах, когда б из нитей ясных | Мог соткать я крылья, крылья!" *(Гиппиус I, 159)*.

Так же как и Брюсов ("Следить мелькающую нить...", *Брюсов I, 143*) Гиппиус использует в стихотворении "Богиня" образ (красной) *нити*, которая устанавливает внутренние связи вещей. В лунном мире связующие нити ясно видны *(* Брюсов: *"нить* казалась *белой, чистой"* — *I, 143;* ср. Гиппиус: "...из нитей *ясных*..."), просто людям не хватает сил чтобы схватить и закрепить их, чтобы — как в стихотворении Гиппиус — подобно И к а р у подняться над земным. В этой едва намеченной аллегории подразумевается, что любые крылья, сшитые нитями, видимыми при лунном свете, не поднимут Икара, так как их разрушит жар с о л н ц а .

В диаволическом ракурсе солнце возникает лишь в негативно-деструктивном аспекте[5]: если иллюзорный мир луны не имеет реальной полноты, то мир солнца для лунного человека исполнен чрезмерной жизненной силы, лунному человеку не вынести огня солнца. Вблизи земли солнечные лучи тонут в пыли и тумане и, таким образом, ослабевают, свету же луны эта опасность не угрожает — недостаток тепла и силы, компенсируется "четкостью" и "чистотой": "И светило надменное дня, | *Золотые* лучи до земли | Предо мною покорно склоня, | Рассыпает их в серой *пыли*." *(Сологуб, 98)*. Как уже говори-

лось, земной *шум* контрастирует с *тишиной* лунного мира; пронзаемая солнцем земная "пыль" отсутствует в прозрачном, но безвоздушном лунном мире: "Людские чужды мне восторги, | Сраженья, праздники и торги, | Весь этот *шум* в *земной пыли*..." (*там же, 120*). Диаволической оппозицией жизненной *пыли* является *прах* — то есть пыль и пепел мертвого мира (ср. также *Гиппиус, "Пыль", 47-48*). Позднее, Бальмонт в своем сборнике "Будем, как солнце" с вызывающей остротой формулирует идею победы над лунной диаволикой и вступление на солнечную ступень жизни: "Я в этот мир пришел, чтоб видеть *Солнце*, | И синий кругозор. |...| Я победил холодное забвенье, | Создав *мечту* мою. | Я каждый миг исполнен откровенья, | Всегда пою..." *(Бальмонт, 146)*.

Однако даже "избранный" провидец, *filius regius*, в качестве человека-символа СП несет на себе следы диаволического солнца, вытатуированные на "коже" его жизненного текста: "О да, я *Избранный,* я Мудрый, Посвященный, | *Сын солнца*, я — *поэт*, сын разума, *я — царь*. | Но предки за спиной, и дух мой *искаженный* — | Татуированный своим отцом *дикарь*. | Узоры пестрые прорезаны глубоко. | Хочу их смыть — нельзя... |..." *(Бальмонт БП, 171)*.

Диаволическое солнце сжигает и отравляет землю (тогда как луна ее замораживает): "Полдневный час. *Жара* гнетет дыханье; | Глядишь прищурясь, – блеск глаза слезит, |...| И тени нет... |...| *Ужасный час*! |...| Кто испытал *огонь* такого неба |..." (*Случевский, 106*).

Минский, как впоследствии Иванов, связывает огонь солнца с мифом о Прометее, который у него получает при этом всецело диаволическое толкование: "Я — Прометей, я — труженик, кузнец, — | Достал *огонь* с небес для жизнетворной цели. |...| Но *разрушительный огонь* из преисподней. |...| Что небом создано, проглотит хаос новый, |..." *(Минский, "Огни Прометея", 11-12)*. Люциферическим демонам присущи — в диаволически извращенной форме — те же отличительные признаки, что и символистским "сынам света" (звездный венец, светящиеся волосы, видимая аура и т. д.):

> "...Кто этот демон? Он растет |...| В руках два факела дымятся. | Извивы *пламеных кудрей* | Вкруг головы его змеятся. | *Он весь в огне*. Лишь мрачный взор | Сверкает молнией черной. |..." *(42)*, "...Прикованы к земле, мы знаем лишь одно, — | Что в нашем сердце скрыт *огонь* небесный. |...| ...Сам для себя сверши, | Что Прометей свершил для мира! |..." *(89)*, "...У *сердца — жар страстей...*" *(98)*; "...Что *солнца страсть прошла...*" *(116)*; "...Незримо переходит *солнца зной* | И в виноградный сок, и в яд алоэ. |..." *(120)*; "...В моей душе твой взор холодный | То *солнце знойное* зажег. | Ах, если б я тем *знойным солнцем* | Зажечь твой взор холодный мог!" *(189)*; "...Ты *горишь*, не сгорая, подобно *алмазу*, |...| Как лампада пред Ликом в безмолвии келий, | Я *горю,* созерцая, — *сгораю*, любя." *(251)*; "...*Змеевидная сила огня*, |..." *(335)*; "Если *солнце* светит кротко и не жжет |...| Грустью *солнца* озарились облака. | *Кровью солнца*, обессиленного днем | И своим же побежденного *огнем*. |..." *(347)*.

Особенно характерен миф о солнечно-огненном драконе (или змее) для диаволического космоса Сологуба. Сологуб при этом обращается к архаичес-

ким и апокалипсически-библейским мотивам и связывает их (предвосхищая модель СIII) с культом черта[6]. В ранних произведениях Сологуба именно *луна* противопоставляется "змею" и разрушительному солнцу. Можно говорить даже о перенесении ряда лунных признаков на солнце, которое в качестве "змея" или "дракона" перенимает некоторые диаволические черты. "Огромный красный дракон" отсылает, разумеется, к апокалипсису (Откр. 12, 9) и здесь в противоположность эсхатологии СII играет роль исключительно деструктивно диаволическую:

"*Злой, золотой*, беспощадно ликующий *Змей* | В красном притине шипит в *паутине* лучей. | Вниз соскользнул и *смеется* в шипящем уже. | Беленьким зайчиком *черт* пробежал по меже. | Злая крапива и сонные маки в цвету. | Кто-то, мне близкий, черту замыкает в черту. | Беленький, хитренький, прыгает *черт за чертой*, | Тихо смеется и шепчет: — Попался! Постой! —" *(Сологуб V, 97)*; "От *солнца* льется только колыханье, |...| Но отчего ж оно животворит? | Иль на земле источник нашей жизни, | И нет путей к заоблачной отчизне, | И не для нас *небесный змий горит*? | Не мертвая, но скудная пустыня, | Своих судеб *царица и богиня*, | От страха ты стремишься к божеству, —|..." *(V, 107)*; "...И не радость — только блещет яркий *змей*, — | Все же плакать и *смея*ться ты умей! |..." *(V, 179)*; "О, *лихорадочное лето!* | То ветра холод, то *солнца зной*. |...| Ему противен *змей небесный*, — | Как меч разящий, — блестящий *луч*." *(IX, 39)*; "...И зелень влажных трав | Под жгучей лаской *змия*, — | О сладости благие | Развеянных *отрав*! |...| Но только *злой дракон* | На тело смотрит сонный, |..." *(V, 39-40)*; "Высоко я тебя поставил, | Светло зажег, облек в лучи, |...| И в яркий жар твой я направил | Неотразимые мечи. |...| И уж напрасно хочешь целым | Остаться ты, надменный *Змей*, | Святым, торжественным и белым..." *(V, 209)*; "...Опять встает заря, |...| И робко ждут Царя | Томительные страны. | Но *лютый змий* возник, | И мечет стрелы злые, | И грозен мертвый лик | Пылающего *змия*. | Для смерти — здесь чертог, |..." *(V, 60)*; "...Пресмыкаюсь томительно я, | Как *больная и злая змея*, | И молчу, сиротливо молчу. |...| Многоцветная ложь бытия, | Я *отравлен дыханьем* твоим." *(IX, 50)*; "...Отравленной стрелы вонзилось *жало*, — | Лобзай ее пернатые края: | Томительно она тебя лобзала, | Когда померкло *солнце бытия*." *(IX, 30)*; "...Чешуей светлозеленой | Шелестя в сухой пыли, |...| *Змеи* медленно ползли. |...| И вонзают жала с *ядом* | В обнаженные стопы |...| И, по слову Моисея, | Был из меди скован змей, | И к столбу прибили *змея* | Остриями трех гвоздей. |..." *(I, 45-46)*; "...Ты воскреснешь скоро, *злая*. | Минет краткий праздник мая, | *Яркий змей* на небесах | Надо мною в *полдень* станет, | Грудь мне стрелами изранит, — | Ты придешь в его лучах." *(IX, 142)*; "Благословлять *губительные стрелы* | И проклинать живящие лучи..." *(IX, 30)*; "В паденьи дня к закату своему | Есть нечто мстительное, *злое*. |...| Не ты ль хулил неистовство, лучей | Владыки пламенного, *Змия*, |..." *(V, 131)*; "...Раздробивший непреклонность *слитных* змиевых речей, | Мой *алмаз*, горящий ярко беспредельностью лучей, | Я твоим вещаньям вещим, много-

цветный светоч, внемлю. | *Злой дракон* горит и блещет, ослепляя зоркий глаз, |...| — я пред ним поставлю смелый, | Ограненный, но свободный и *холодный мой алмаз.* |...| Так и блещут, и трепещут, огоньки и *угольки,* — |...| *Злой дракон* не знает правды, и открыть ее не может. |...| Все лучи похитив с неба, *лишь один царить* он хочет. | Многоцветный праздник жизни он таит от наших глаз, | В яркой маске лик свой кроет, стрелы пламенные точит, — | Но *хитросплетенье злое* разлагает мой *алмаз.*" *(V, 145-146)*; "*Безумно душен* и тяжел | Горячий *воздух.* Лютый, красный, |*Дракон* качается, — напрасный | И безнадежный произвол. |...| Не отдыхает в поле жница. | Ее бичует лютый зной. |...| С *серпом* сгибается она. | Не видя грозных нив лазури, — |..." *(V, 206)*; "Я любви к тебе не знаю, | Злой и мстительный *Дракон,* | Но склоняясь исполняю | Твой незыблемый закон. | Я облекся *знойным телом,* | Зной лучей твоих во мне. | Раскален в каленьи белом, | В красном часто я *огне.*" *(IX, 38)*; "Столкновение бешеных воль, | Сочетание воплей и стона. | Прокаженного радует боль, | Как сияние злого *дракона.* |..." *(IX, 55)*; "Злой *дракон,* горящий ярко там, в зените, |...| Опаливший *душным зноем* всю долину, — | *Злой дракон,* победу ты ликуешь рано! |...| Пред тобою с луком стану без боязни | Я, свершитель смелый беспощадной казни, | Я, предсказанный и все ж нежданный мститель..." *(IX, 143)*; "В бездыханном тумане, | Из неведомых стран | *На драконе-обмане* | Налетел великан. |..." *(I, 86)*; "Опять в лазури ясной, | Высоко над землей | *Дракон* ползет прекрасный, | Сверкая чешуей. | Он вечно угрожает, | Свернувшись в яркий *круг,* |...| Один царить он хочет | В эфире голубом, | И злые стрелы точит, | И мечет *зло* кругом." *(I, 71)*.

Хотя у Минского *солнце и луна* имеют устойчиво негативные признаки, сама негативность *луны* может подчас быть позитивно переоценена: "...Вышел *призрак* выжидающей *луны.* |...| Белый призрак с угрожающим *серпом.* | Белый призрак всезабвения и сна... | Всезабвенье, *примиренье,* тишина..." *(347)*. За исключением "Гимна солнцу" *(Минский, 134-135*; "...Боготворю тебя, о Солнце! Мощь живая, |...") оценка солнца у Минского крайне негативна: "...Ты, солнце, *не даришь* своих лучей, | *Слепой стрелок,* без цели мечешь стрелы. |...| Из света твоего творю узоры | И оживляю стены и холсты. |...| Ты, — сам слепой, — даешь мне видеть знаки |...| *Злорадно солнца* луч рождает тлен в мозгу |..." *(368-369)*; "...А это солнце, *равнодушное* ко всему, | И *голодный огонь...* |..." *(370)*; "И *жар полдневный* нежных щек, | Грозой *страстей* не опаленный; |..." *(III, 111)*; "В моей душе твой взор холодный | То *солнце* знойное *зажег.* |..." *(189)*.

Еще до Бальмонта Коневской разрабатывал миф о "дитя-солнце", который предвосхищает соответствующую мифологему СП и ассоциируется с архаическими элементами культа солнца: "В *полуязыческой* он рос семье | И с детства свято чтил устав природы. |...| А *солнце* между тем ему *палило* | *Венец кудрей,* суровый свет свой лило | В отважный ум — и наслаждался он." (*Коневской, "Сын солнца", 15-16; "Снаряды", 16-17; "От солнца к солнцу", 18)*. В поздних стихах Коневского, (особенно в том, что столь непредвиденно

стало последним) солнце уверенно появляется в доминантной позиции — в зените: "*...Любим мы солнце*, великую ширь парусов. |..." *(56)*; "*Солнце* на вершине мачты. | Мы за ним летим. |...| Солнце на вершине мачты — | *Вождь наш сквозь лазурь.*" *(121-122)*.

В лирике Брюсова (как и следовало ожидать) солярная символика очерчена исключительно слабо, по сравнению с лунным мифом она кажется бледной и условной и никогда не равна ему по значению:

> "*...Солнце мигает, и солнце бледно...* |...| Знаешь, в сиянии *солнца мне стыдно*, |..." *(Брюсов III, 223)*. Часто искусственность и фиктивность солнца сравнивается с теми же особенностями луны: "...А в окне — все дали вселенной! | *Факел жизни* мгновенной | Стоит ли вечности *грез*? |..." *(III, 226)*; "...Какие-то *грезы,* как *Солнце*, зашли, | Какая-то ложь, точно сумрак, легла, |..." *(III, 231)*; "...Пусть тьма близка, и закатилось | *Нагое солнце* за рубеж: | Его сиянье только *снилось*, |..." *(III, 283)*; "...Гаснут, как *солнца, мечты,* | Сладок привет темноты, |..." *(III, 261)*. Здесь же обнаруживается, хотя и не акцентируемый, прообраз мифопоэтического культа солнца: "Летит земля на крыльях духа тьмы, | Летит навстречу *солнцу,* |...| И мы стремимся к *солнцу*, |..." *("К солнцу", III, 235)*; "...*Солнце* всходит выше, выше! | Здравствуй, полдень! день побед! |..." *(III, 239)*. Поразительное сходство с футуристическим гиперболизмом Маяковского проявляется в брюсовском сопоставлении художника демиурга с *Sol Rex*: "*...Солнце! Здравствуй, солнце, мой двойник*! | Я люблю твой ясный лик. | Как и ты, я с высоты | Вижу горные хребты, |..." *(III, 275)*.

В отличие от доминирующей в СII версии мифа *coniunctio Solis et Lunae* (слияния солнца и луны) в СI эта связь глубоко дьяволизирована. Бальмонт обращается к древнему мифу об обмане солнца: Земля, или представляющий ее диаволический поэт, обманывает Солнце, вступая в греховную связь с Луной:

> "Утомленное *Солнце*, стыдясь своего утомленья |...| Распростертую Землю ласкало дневное Светило, | И ушло на покой, но Земля не насытилась лаской, | И *с бледнеющим Месяцем Солнцу она изменила*, | И любовь их зажглась обольстительной новою сказкой. |..." *(Бальмонт I, 71-72)*; "От чего нас всегда опьяняет *Луна*? | Оттого, что она *холодна и бледна.* | Слишком много сиянья нам *Солнце* дает, | И никто ему песни такой не споет, | Что к *Луне*, при *Луне,* между темных ветвей, | Ароматною ночью поет соловей. |..." *(I, 99)*; "...Шепчут под *Солнцем*, и зябнут при тусклой *Луне*. |..." *(I, 77)*; "...Мы *забыли о солнце, звездах и луне*, | И никто нам не может помочь. |..." *(БП, 171)*; "Я знаю, есть *Солнце*, там в высях, там где-то, | Но я навсегда потерял красоту. |..." *(IV, 103)*; "*...Я от солнца удаляюсь*, возвращаюсь в царство тьмы." *(БП, 108)*; "*Солнце удалилось*. Я опять *один*. |..." *(БП, 244)*; "Бессмертною *Луною* | Блистает небосвод, — | Мне кажется, что это | *Луна* погибших дней, | И в ней не столько света, | Как скорби и *теней.* |...| И *Солнца* больше нет, | Смешались дни и ночи, | Слились и тьма, и свет." *(I, 98)*.

У Минского поэт-диаволист также характеризуется бегством от солнца: "...Я шел в день осенний и о *солнце* мечтал. | Шли люди, спешили вереницы *теней.* | Я мысль о *солнце* в их глазах не читал. |...| О *солнце* незримом позабыла земля |...| Свет *солнца без солнца* предо мною воскрес |...| Он помнил о *солнце* сквозь осеннюю тень |..." *(Минский IV, 196-197)*; "...Мы, как полдень, светлы, мы *без солнца* блестим. |..." *(153)*; "...Я от *солнца* укрылся в обитель *теней.* |..." *(348).*

По Белому Бальмонт (*Белый ЛЗ, 208)* никогда не отказывался от диаволической оценки солнца ("Сам он *зажег эти солнца*",— *там же)* и вновь и вновь обращается к лунному началу: "...называя *лунные* свои струйности сладострастием [...] сидит себе где-нибудь на *луне* и клянется ей в верности: прославляет небытие..." (*там же, 215-216*; о солнечном мифе Бальмонта ср. также: *Белый, "Бальмонт", ЛЗ, 208 и сл.)* Как и у Бальмонта, у Брюсова (ср. *Брюсов III, 275)* пылающее солнце видит своего двойника в зеркале земли, которую оно разрушает своим огнем:

"...Качается *огненный* лик, — | То *солнце,* зардевшись закатом, | На озере, негой объятом, | Лелеет лучистый *двойник.* |..." *(Бальмонт БП, 135)*; "...И бежит он во мраке *по кругу,* | Чтобы снова под *Солнцем кружиться.* |...| Полдень *жжет* ослепительным зноем |...| И ничто здесь под солнцем не ново, | Только *Смерть* — только Смерть успокоит!" *(I, 135-136)*; "...Ей было так странно-тепло. | И *солнце* ее ослепило, | И *солнце* ей очи сожгло." ("С морского дна", *БП, 222)*; "Вершины белых гор | Под *красным солнцем* светят. |..." (*БП, 200)*; "...Я увижу *солнце*, солнце, солнце — *красное,* как кровь." (*БП, 149)*; "...Бездушен мир пустыни сонной, | И только *солнца красный свет* | Горит, как факел похоронный. |..." (*БП, 116).*

Многочисленные примеры деструктивности "пожара солнца" обнаруживаются также у Сологуба: "...Вся кожа лица сожжена, | И только глаза защитила | Своими руками она. | В *пожаре* порочных желаний | Беспомощно дух мой *горел,* | О только усладу мечтаний | Спасти от огня я успел. |..." *(Сологуб V, 98)*; "...Чтоб не веял ветер, *солнце бы не жгло,* | Да воды проворной к ложу не текло. |..." (*V, 74)*; "...Мне под *солнцем* горе мыкать |..." *(IX, 52)*; "...Сломан стебель в *полдень знойный,* | Сломан злобною рукою, — | Непорочной и спокойной | Ты сияешь красотою. | Подожду до ночи *лунной,* | И тебя, уж не живую, |..." (*V, 121)*; "Мечтою небом и землей, | Восходом, *полднем* и закатом, | Огнем, грозой и тишиной, | И вешним сладким *ароматом,* |..." *(I, 163)*; "Чем звонче радость, мир прелестный | И *солнце* в небе *горячей,* |...| Тем грезы сердца холодней. |...| И *солнца* блеск надменно-яркий | Согреть не может ясных вод. |..." (*I, 78)*; "Скоро *солнце* встанет, |...| Но не буду ждать, — | Не хочу томиться |...| Окон не открою |...| С *грезою* полночной, | Ясной, беспорочной, | Задремать хочу. | Дума в грезе тонет. |..." (*I, 36)*; "День *сгорал*, недужно бледный | И безумно чуждый мне. |..." (*IX, 11)*; "...И на вечном огне, на жестоком огне | Мы в безумной с тобою *сгорим* тишине, | И пылая, сгорая, друг

друга любя, | Позабудем весь мир, позабудем себя, | И великую *жертву Творца* повторим, | И *сгорим* перед ним, и развеемся в дым." (*IX, 126*); "Что дорого сердцу и мило, | Ревнивое *солнце* сокрыло | Блестящею ризой своей | От слабых очей. |..." (*I, 106*); "Полдневный сон природы |...| И *солнце* воздвигало | Блестящую печаль | И грустью обливало | Безрадостную даль." (*I, 91*); "*Солнце скупо и лениво*, | Стены тускло холодны. |..." (*I, 77*). Ср. также у раннего Мережковского: "...Дети скорби, дети ночи, | Ждем, придет ли наш пророк. |...| Холод утра — это мы. | Мы — над бездною ступени, | Дети мрака, *солнца ждем*: | Свет увидим — и, как тени, | Мы *в лучах его умрем*." (*Мережковский [1894] 1972, 168*). Мережковский раскрывает диаволический прообраз позднейших бальмонтовских "Детей солнца": "...Приди ко мне, о ночь, и *мысли потуши!* |...| Противен яркий свет очам больной души, |...| Приди, приди, о ночь, и *солнце потуши*!" (*[1887] 1972, 154*).

В то время как в СII "сгорание Я" представляет собой высшую точку трансформации земного сознания в абсолют, в СI *сгорание* имеет деструктивный, разлагающий смысл: сгорая, диаволист не перерождается, для него *сгорание* не символизирует гетевскую формулу "Stirb und Werde" — "умри и стань"[7]:

"...Не тебе ли повторял я: «О, *гори и не сгорай*»? | Не с тобой ли *сжег* я утро, *сжег* свой полдень, *сжег* свой май? |..." (*Бальмонт, "Ворожба", БП, 279*); "Но, идя, как игрушка, меж вас, | *Я горел, я сгорал, и не гас*. | И сознаньем был каждый смущен, | Что я кровью своей освящен. |..." (*БП, 237*); "Ты *горишь*, не сгорая, подобно *алмазу* |..." (*Минский, 251*); "...Оттого что *горит* мое *сердце*, болея, |..." (*256*); "Одним безумьем мы *сгораем* |..." (*III, 136*); "Ты взором отвечала: *нет*, | *Гася огонь*, твоей душой *зажженный*." (*199*); "Я весь — *огонь*, и холод, и обман, | Я — радугой пронизанный туман." (*Бальмонт БП, 143*); "*Солнце* ландыши ласкает, их сплетает в хоровод, | А захочет — и зардеет, и *пожар* в степи *зажжет*. | Но *согрею ль я* другого, или я его убью, | Неизменной сохраню я душу вольную мою." (*БП, 236*); "Красным ветром, желтым вихрем предо мной возник *огонь* [диаволический, магический огонь, лжесвет]. | Чу! В лесу невнятный *шепот*, дальний топот, — мчится конь. | Ведьма *пламени*, являйся, но меня в *кругу* не тронь! |..." (*"Ворожба", БП, 278*); "Вечно ли я буду рабом? | Мчитесь ко мне, буря и гром! | Сердце мое, *гибни* в огне! | Полночь и свет, будьте во мне!" (*БП, 148*); "Если я в мечте *поджег* — города, | *Пламя* зарева со мной — навсегда. | О мой брат! Поэт и царь — сжегший Рим! | Мы *сжигаем*, как и ты, — и *горим*!" (*БП, 154*); "В моем сознаньи — дымы дней *сожженных*, | Остывший час страстей и слепоты. |..." (*III, 187*); "...пред Морем безбрежным | *Горит* золотится песок..." (*IV, 66*); "...Когда отдашься ты *огню* — | Тому огню, что не дымится, | Что в тесной комнате томится |..." (*"Лунный луч", БП, 105-106*); "Налево — *пламень красный*, | Направо — голубой. |...| Плыву я к голубому | Прозрачному *огню*. |..." (*IV, 90*)[8].

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Сама луна — это воплощение принципа "отражения", которому лунный мир теней, (так же, как и жизнь *лунатика*) придает ирреальный статус: "В *отражении* красоты может быть неведомое, таинственное обаяние, которого вы не найдете даже в самой красоте; так в слабом, *отраженном свете луны* есть обаяние, которого нет в источнике *лунного* света, в могущественных лучах *солнца*" (Мережковский); "Водой спокойной *отражены*, | Они бесстрастно обнажены | При свете тихом ночной *луны*. |...| Сияет *месяц* с горы небес, | Внимает гимнам безмолвный лес, |...| Их *отраженья* в воде видны, | И все движенья *повторены* | В завороженных лучах *луны*. | Огонь, пылавший в теле, томительно погас, — |...| Стопами белых ног, омытыми от пыли, | Таинственный порог они переступили." *(Сологуб V, 148)*; "Как мало *отражения* | В обмане наших *снов*! | Как мало *отражения* | Негаснущих огней. |..." *(Бальмонт БП, 118)*; "Небо чуждо и далеко, смерть жестока и темна, | В этом мире *отражений* я одна тебе верна, |..." *(Минский, 342)*; "Вкруг *вод, отражавших* этот *призрачный* день |..." *(IV, 197)*.

2. Предпочтение бесцветного в ранних произведениях Сологуба констатировано также в: *B. Lauer 1986, 105 и сл.*: "Влачу *бесцветное* житье | Так равнодушно, так лениво..." *(Сологуб, 95)*. "Золото", напротив, однозначно относится к предсимволистским контекстам *(B. Lauer 1986, 109)*. О брюсовском "мире из серебра" ср. *В. Чернов 1913, 68*. О связи "луны" и "серебра" в древности и о "серебряном человечестве" у Гесиода см. *E. 1883, 88*.

В лирике Пушкина луна встречается, как правило, как романтический символ ночи, который, помимо серебристости и бледности, может принимать на себя даже солнечное "золото" : "Последним сияньем за лесом горя, |...| Меж ними *луна золотая*. |...| Лежат неподвижно, и *месяца* рог | Над ними в блистанье кровавом." *(Пушкин I, 147)*; "...Все тихо; брезжит *лунный* свет..." *(I, 181)*; "Зачем из облака выходишь, | Уединенная *луна*, |...| Зачем ты, *месяц*, укатился | И в небе светлом утонул..." *(I, 215)*; "В поле чистом *серебрится* | Снег волнистый и рябой, | Светит *месяц*, тройка мчится..." *(III, 272)*; "...*Луна*, как *бледное* пятно..." *(III, 129)*.

Луна и *месяц* были в значительной мере синонимичны — ср., например, у Лермонтова: "...Лишь только *месяц золотой* [sic!] | Из-за горы тихонько встанет..." *(Лермонтов, "Демон", ст. 356-357)*; "Посреди небесных тел | Лик *луны* туманный..." *(Лермонтов, II, 45)*. Романтики охотно подчеркивали мерцающий, непостоянный "зеркальный" характер луны: "*Месяц зеркальный* плывет по лазурной пустыне, |...| Длинные тени вдали потонули в ложбине..." *(А. Фет, 188)*; "Ночь крещенская морозна, | Будто *зеркало — луна*..." *(164)*; "...И кто-то там мелькает в свете *лунном*, | Блестит его убор..." *(169)*; "Как ярко полная *луна* | *Посеребрила* эту крышу..." *(478)*; "...Так над водой младенец, восхищенный | *Луной*, подъемлет крик; | Он бросился — и с влаги возмущенной | Исчез *серебристый лик*. |...| *Луна* плывет и светится высоко, | Она не здесь, а там." *(189)*. У Надсона встречаются примеры "золотой" луны и ее ассоциация с солярным небесным цветом, "лазурью": "...В *лазури* ласково сияя. | Поднялся *месяц золотой*..." *(Надсон, 99)*; "Блещут струйки *золотые*, | Озаренные *луной*; |...| И блес-

тящей полосой | *Золотой* зари сиянье | Догорает за рекой." *(54)*; "...Струится *лунный* свет с *лазурной* вышины..." *(176)*; "Ах, этот *лунный* свет! Назойливый, холодный, | Он в душу крадется с *лазурной* вышины, |...| И гонит от меня забвение и сны..." *(172-173)*.

3. Игра с "двумя лунами", за которую Соловьев критикует Брюсова, основывается как раз на двойственности *луны* и *месяца* (ср. *Брюсов I, 568)*.

О диаволической, лунной природе "Вечной Жены" в поэзии Брюсова см.: *Белый, "Апокалипсис в русской поэзии", ЛЗ, 236 и сл.*: "Механизированный хаос оказывается *пустотой* и ужасом, когда на него обращает свой взор «Жена, облеченная в Солнце»." (*там же, 241)*. Ср. также: "О бледная *луна* | Над бледными полями! |...| О тусклая *луна* | С недобрыми очами... |...| *Луны* проклятый лик | Исполнен злобной мощи... |...| *Преступная луна*, | Ты ужасом полна — |..." *(Мережковский [1895] 1972, 170-171)*. По *G. R. Hocke 1987, 229*, "человек 'мятущийся' (эллипс, луна) является необходимым дополнением к 'гармоничному' человеку (круг, солнце). Маньеризм является 'вечно-женственным', классицизм [...] 'вечно-мужественным' ".

Работа В. В. Розанова "Люди лунного света. Метафизика христианства" (*В. Розанов 1913)* — самая значительная попытка религиозного и метафизического исследования мифологических истоков "лунного мира". Розанов, в духе, напоминающем вейнингеровский "Пол и характер", увязывает разработанную им метафизику пола с "лунатизмом". В этом отношении книга, написанная, по-видимому, в начале 10-х годов, служит историко-религиозным обоснованием раннесимволистской символики пола. При этом сама работа Розанова вписывается — и не только хронологически — в контекст модели СП, где она превращается в своего рода антитезу труда П. Флоренского "Столп и утверждение истины", который можно рассматривать как одно из важнейших религиозно-философских произведений солнечного, мифопоэтического символизма.

На "лунатизм" декадентов обращала внимание и современная им критика — ср. : Е. В. Аничков, "К. Д. Бальмонт", в кн.: *С. А. Венгеров 1914-1916, I, 66 и сл.* (о *лунности* Бальмонта, *69)*; *Г. Чулков 1911, 206* ("Стихи Федора Сологуба прозрачны и *лунны*. Поэт узнал тайну *лунного* света..."); о *поэзии луны* в раннем символизме ср. также: *Эллис 1910, 57 и сл.* В. Я. Брюсов *(В. Я. Брюсов, "К. К. Случевский. Поэт противоречий", [1904], VI, 231-234)* оценивая Случевского, называет его "лунатиком", чье "косноязычие" типично для диаволической поэзии.

Детальное обсуждение архетипологии "лунной жены" (в ее отношении к солнечному мифу) стоит в центре космической символики СП. Проблема женского начала луны исследуется, в частности, в *Е. 1983, 21*: "Специфика духовных переживаний женщины [...] в мифологии часто связывается с символом луны" — что, впрочем, справедливо лишь для "мужской" мифологии. Напротив, "в матриархальном сознании женщины центральной фигурой является патриархальный Уроборос, в образе луны" (*там же, 30)*. Поскольку луна может представлять оба начала (*там же, 60)*, то установление исключительной связи между *луной* и *женщиной* в искусстве *fin de siècle* (и, соответственно, в СI) означает либо исключение мужской ипостаси луны, либо, напротив, самоустранение мужского начала, воплощаемого солнечным королем. Нойманн подчеркивает, что "возникшее в более позднее время астрономическое знание о зависимости луны

от солнца [...] есть выражение и символ униженности луны в патриархальном мире". Луна воплощает женское, Солнце — мужское начало *(62)*. В древности, однако, Луна (и, одновременно, женщина) доминировала, а Солнце играло подчиненную роль *(63)*. Однако, позитивное преобладание женского начала в CI играет меньшую роль, чем замена мужского начала (патриархального *Sol rex*, рационального сознания) лунно-женским, неосознанным, причудливо-интуитивным, непредсказуемым, цикличным. Ср. здесь также "Serres chaudes" (1889) М. Метерлинка, где мотивы "воды", "луны", "сна", "камыша" и всего неосознанного и влекущего к смерти, образуют единое целое (цит. по *R. Delevoy 1979, 131*; ср. наряду с многими иными примерами Иродиаду Малларме с ее поклонением луне, *M. [1933] 1970, 267)*. Эротически-сексуальная функция ("луна как оплодотворитель и собственно отец детей, как повелитель экстаза и упоения...", *там же*), свойственная архаическому маскулинному началу луны, в CI отсутствует, "Мир солнца, носитель нового и превозмогающего начала противопоставляется миру луны, как патриархат матриархату, и оба они понимаются, как психические стадии индивидуального развития" *(98)*. Архаическая идентификация двуполого начала, то есть гермафродитизма, с луной для раннего русского символизма несомненно имеет меньшее значение, чем для английского (ср. *G. Mattenklott 1970, 67)*. Связь в первобытном мышлении "продолговатого" с фаллосом, а "всего круглого, серповидного" с женскими гениталиями (*там же, 55)* может быть усмотрена и в ассоциации *луны* и *косы* в славянском фольклоре.

4. О комплексе мотивов *кинжал — жало — кристалл* ("холод" и "неорганическое") в эстетизме см. подробнее: *A. Hansen-Löve 1984б, 303 и сл., 317 и сл.* О романтическом, демоническом мотиве *кинжала* см. *Лермонтов, "Кинжал", II, 24* и "*Демон", ст. 870-875*. О роли в художественном произведении минералов и драгоценных камней, как метафор, соединяющих природу и искусство ср., например, "Noces d'Herodiade" Малларме (см. *H. Tiedemann-Bartels 1971, 77)*. Сравнение стихотворений Сологуба с кристаллами находим в: *И. Анненский 1911, 100* и *Г. Чулков 1911, 206*.

5. Роль солнечного начала в CI (если сравнить ее с доминированием луны) имеет или второстепенный или отчетливо негативный, деструктивный характер. Здесь примечательно сходство с гностической космогонией, в которой классическая гармония солнца и луны деформируется. Солнце при этом "свергается с престола" и оказывается лишенным своих "позититвных свойств" (*H. Jonas 1934, 158 и сл.*). В целом же небесные светила (персонифицирующиеся в архонтах) становятся демоническим препятствием возвращению души к прасвету.

6. Об этом ср. также: *G. Kalbouss 1983, 449*. По *E. 1983, 13*, мифологема 'борьба с драконом' относится к "формированию мужского самосознания", которое освобождает себя (или Аниму) от "природной бессознательности", которую символизирует дракон: "Освобождение женского начала от власти патриархального Уробороса [...] — вот задача героя, который должен спасти от дракона деву, взятую им в плен..." (*там же, 27 и сл.*). Сологубовская "ненависть к солнцу", которое он считает "причиной зла земного существования" и его любовь к "бесстрастной луне" комментировалась неоднократно (*А. Долинин 1913, 61; А. Горнфельд 1916, II, 21; К. Чуковский 1911, 48 и сл.*). Согласно *B. Lauer 1986, 82 и сл.*,

"солнечный змий" ("лютый, красный дракон") символизирует "ненавистное Зло негармоничного мира".

7. Уже у Лермонтова "жар солнца" становится онтологическим фактором: "...Душа усталая моя; |...| Она увяла в бурях рока | Под *знойным солнцем* бытия." (*Лермонтов II, 25*). Ср. у Надсона: "Путь суров... Раскаленное *солнце* палит | Раскаленные камни дороги..." (*Надсон, 136*); "Горячо наше *солнце* безоблачным днем | Под лучами его раскаленными..." (*237*); "...И как светоч, колеблемый ветром ночным, | Я не жил, — *я горел!...*" (*246*).

8. Преобладание символики *луны* над символикой *солнца* остается характерным для всех представителей CI и после 1900 года (и прежде всего для Брюсова, Гиппиус, Анненского); примечательно сравнительно большое место, занимаемое лунной символикой в раннем творчестве Белого, и особенно в первом томе стихотворений Блока. Это обеспечивает прямой переход от диаволического к гиперболически-гротескному (CIII) пониманию символа луны. В противоположность этому у Вяч. Иванова диаволический лунный мир почти полностью отсутствует, в то время как сама лунная символика получает очень интенсивную и богатую вариантами мифопоэтическую реализацию (с заменой аттрибутов: вместо "серебряный" — "золотой" и "красный"; тем самым луна включается в солнечный космос — вместе со звездным миром).

Особенно богата символика *луны* у Брюсова: "По твоей улыбке сонной | *Лунный отблеск* проскользнул, |...| Он тебе призыв шепнул. | Над твоей улыбкой сонной | *Лунный* луч проколдовал, |..." (*Брюсов, "Жрице луны", I, 398*). Здесь, как и в других *лунных* примерах, узнаваема специфически брюсовская стилизация (см. ниже о "магически-герметическом символизме"): "...Я целую *лунный отблеск* на твоем лице. | Сквозь решетчатые окна виден круг *луны*. | В ясном небе, как над нами, тайна тишины. |...| *Лунный* луч, лаская розы, жемчуг *серебрит*, | *Лунный* свет обходит кругом мрамор старых плит. |...| Ты — недвижна, ты — прекрасна в миртовом венце. | Я целую свет небесный на твоем лице!" (*I, 404*); "...*Лунный глаз* то глянет слепо, | То опять меж сосен скроется..." (*I, 458*); "...Смотрю — как *месяц* в темный пруд — |...| А *месяц* смотрит с высоты — | Веков холодный глаз." (*I, 467*); ср. эпиграф из Тютчева к стихотворению Брюсова "Сны" (*I, 468-469*): "Сны играют на просторе, | Под *магической луной*"; "...От *луны* лучи протягиваются, | К сердцу *иглами* притрагиваются. |...| Все во мне лишь смерть и тишина, | Целый мир — лишь твердь и в ней *луна*. | Гаснут в сердце невзлелеянные сны, | Гибнут цветики осмеянной весны..." (*I, 482*); "*Лунный дьявол*, бледно-матовые, | Наклонил к земле *рога*..." (*I, 490*); "...Порой, при *месяце*, глядится | В него косматый лесовик, | И в нем давно купать копытца | Чертенок маленький привык..." (*Брюсов, "З.Н.Гиппиус", I, 539*); "Люби меня, люби, холодная *луна*! | Пусть в небе обо мне твой *рог* жемчужный трубит, | Когда восходишь ты, ясна и *холодна*. | На этой же земле никто меня не любит..." (*Сологуб, 356*); "...*Утомленная луна* | Закатилась за сирени..." (*Гиппиус II, 32*); "...Сошлись к полночи, и *месяц* жесткий | Висел вверху, кривя свой *рог*..." (*II, 41*), "...*Смеялся месяц*... И от соблазна | Сокрыл за тучи *острый рог*..." (*II, 43*); "...А *месяц*, черный-пречерный, | Глядит на меня в окно. | Мне страшно, что *месяц* черный..." (*II, 99-100*).

Ср. следующие цитаты из "Несобранных стихотворений" Брюсова: "*При-*

зрак луны непонятен глазам, |...” *(Брюсов III, 221)*; “...И на небе чужестранка | Дышит *бледная луна.*” (*III, 221)*; “...Вот из-за крыш *луна-химера* |...| И в фосфорическом сияньи | Открылся бледный мир чудес. |...” (*III, 222-223)*; “...*Волшебница-луна*, ты льешь лучи напрасно, |...| Но бледная *луна* не слышит этих слов, |...” (*III, 226)*; “...*Месяц* безжизненный встал... |...” (*III, 234)*; “На *бледный лик луны* упал дрожащий свет...” (*III, 237)*; “...Черный лес *луной* пронизан, | *Мертвою луной* |...| Светом бытия.” (*III, 242-243)*, “...*Месяц*! Мой *друг неизменный* [прямая противоположность общепринятой *изменчивости* лунного в СI]! |...” (*III, 247)*; “Мы волны морские, мы *дышим луной* |...| Нет *солнце не знает* о тайне ночной.” (*III. 249)*; “...На небо взошла *луна,* |..| О, *царица небес!* — ты моя!” (*III, 252)*.

Интересно распределение “ролей” между “Луной” и “Солнцем” у Анненского: лунный мир имеет однозначно диаволические черты, тогда как солнечный мир почти полностью включен в мифопоэтическую символику (то же самое можно сказать об оппозициях “внутри” / “снаружи”, “дом” / “сад”, “здесь” / “там” и т. д.): “...Там полон старый сад *луной* и небылицей, |...| Там в очертаньях тревожной пустоты, | Упившись чарами *луны* зеленолицей, |...| И я порвать хочу *серебряные звенья*... | Но нет разлуки нам, ни мира, ни забвенья, |...” *(Анненский, 77-78)*; “То луга ли, скажи, облака ли, вода ль | Околдована желтой *луною*: | *Серебристая* гладь, *серебристая* даль | Надо мной...” *(80)*; “Это — *лунная ночь* невозможного сна, |...| В облаках театральных *луна*...” *(82)*; “Туда, к *надлунным* очертаньям, | Бывало, мысль они зовут...” *(83)*; “...Встревожит *месяц сребролукий*, | Всю ночь потом уста лилей |...” *(85)*; “Бесследно канул день. Желтея, на балкон | Глядит туманный диск *луны,* еще бестенной...” *(98)*; “...Стал высоко белый *месяц* на ущербе...” *(103)*; “...Я не думал, что *месяц* так мал | И что тучи так дымнодалеки |...| Я не думал, что *месяц* красив, | Так красив и тревожен на небе...” *(106)*; “...Доски бледно-желты, | *Серебристо*-желты, |...| Тишь-то в *лунном* свете |...| Эти тени, эти | Вздохи паровоза, | И, *осеребренный* | *Месяцем* жемчужным, | Этот длинный, черный | Сторож станционный | С фонарем ненужным | На тени узорной?...” (*106-107* — эта цитата четко указывает на гиперболически-гротескную символику луны); “Сливались ли это тени, | Только тени в *лунной* ночи мая? |...| Или сам я лишь тень немая?...” *(107)*; “...Но... в блекло-призрачной *луне* | Воздушно-черный стан растений, | И вы, на мрачной белизне | Ветвей тоскующие тени!...” *(123)*; “О, дали *лунно-талые*, | О, темно-снежный путь, | Болит душа усталая | И не дает заснуть |...| За мертвой резедой | Квадратными окошками | Беседую с *луной*...” (*123-124)*; “...Дам и брашна — волчьих ягод, белены... | Только страшно — *месяц за год у луны*... | Встанет *месяц*, глянет *месяц* — где твой след?...” *(137)*; “...От этих *лунных осеребрений* | Куда уйти?...” *(143)*; “...И всю ночь там по *месяцу* дымы вились...” *(153)*; “...Потому что тебя обещали | Мне когда-то сирень и *луна.* |...” *(169)*; “*Луну* сегодня выси | Упрятали в туман... | Поди-ка, подивися, | Как щит ее медян. |...| Как знать?... *Луна* высоко | Взошла — так хороша, | Была не одинока | Теперь моя душа...” (*178-179)*; “...Снова снегом заносит ступени, | На стене полоса от *луны*...” *(191)*; “... — *Месяц! месяц*! так открыто | Черной тени ты не мерь! | Пусть зарыто, — не забыто... | Никогда или теперь. | Так *луною* блещет дверь. |...| Прыгнет тень и в травы ляжет, | Новый будет ужас нажит... | С ней и *месяц* заодно ж — | *Месяц в травах* точит нож. | *Месяц* видит, *месяц* скажет: | «Убежишь... да не уйдешь»... | И по травам ходит дрожь.” (*200-201)*; “...Но я хочу, чтоб ты была одна, | Чтоб тень твоя с другою не

сливалась | И чтоб одна тобою любовалась | В немую ночь холодная *луна...*" *(202)*.

О диаволической символике *луны* у Белого и Блока ср.: "...Дорогая, |*луна* — заревая слеза — | где-то там в неизвестность | скатилась |...| Дорогая, | о пусть | стая белых, немых лебедей | меж росистых ветвей | на струях *серебристых* застыла — | одинокая грусть нас туманом покрыла..." (*Белый, 128*); "Окна запотели. | На дворе *луна.* | И стоишь без цели | у окна..." *(131)*; "...Пролетела весна — | вечно горький обман... | *Пробледнела луна.* | *Серебрится* туман. | Отвернулась... Глядишь | с бесконечной тоской, | как над быстрой рекой | покачнулся камыш." *(132)*; "...И видит: *мертвая луна...* | И волки, голодая, бродят | В *серебряных*, сквозных полях; | И синие ложатся тени..." *(292-293)*; "Далек твой путь: далек, суров. | Восходит *серп,* как острый нож..." *(313)*, "О ночь, молю, — | Да *бледный серп* заблещет..." *(318)*; "В окнах *месяц* млечный. | Дышит тенями тишь..." *(349)*.

В юношеских стихотворениях Блока (1898-1902) почти безраздельно доминирует диаволическая — уже в значительной степени шаблонизированная — символика *луны*: "...Полный *месяц* встал над лугом | Неизменным дивным кругом, | Светит и *молчит.* | Бледный, бледный луг цветущий..." (*Блок I, 6*); "Друг, посмотри, как в равнине небесной | Дымные тучки плывут под *луной,* | Видишь, прорезал эфир бестелесный | Свет ее бледный, бездушный, пустой? |...| Полно стремиться к *холодной луне*! |...| Мало ли жару в сердечном огне? | *Месяц* холодный тебе не ответит, | Звезд отдаленных достигнуть нет сил... | Холод могильный везде тебя встретит | В дальней стране безотрадных светил..." (*I, 7*); "...В темном небе роскошная светит *луна.* |...| В темной бездне плывет одиноко *луна...*" *(I, 370)*; "Одиноко плыла по лазури *луна,* | Освещая *тенистую* даль, | И душа, непонятной тревогой полна, |...| Одинокая, бледная, робкая тень..." *(I, 380)*; "...Шли, освещенные полной *луною,* |...| *Лунные искры* в нем гасли, *мерцали...*" *(I, 381)*, "...Я много понял звезд лучистых, | Одна лишь тайный свет лила, | Как *лунный отблеск серебристый,* | Была печальна и светла..." *(I, 382)*; "...И в *лунном свете* побежала | Тропою тень ее порхать... |...| Прекрасной женщины объятья | В лучах безжизненной *луны.*" *(I, 399)*; "...Река бесшумная катилась, | *Осеребренная луной.* | Хотел я с этой ночью слиться, |...| Но *лунный блеск холодной ночи* — | Ее *остывшая душа.*" *(I, 412-413)*; "...В эту ночь голубую русалки в пруде | Заливались *серебряным* смехом..." *(I, 417)*; "Не легли еще *тени* вечерние, | А *луна* уж блестит на воде. | Все туманнее, все суевернее | На душе и на сердце — везде. |...| И в туманном и чистом *везде* | Чует сердце блаженство свидания, | *Бледный месяц блестит на воде...*" *(I, 29)*; "В полночь глухую рожденная | Спутником *бледным* земли, | В ткани земли облеченная, | Ты *серебрилась* вдали..." *(I, 71)*; "Я ношусь во мраке, в ледяной пустыне, | Где-то *месяц* светит?..." *(I, 333)*; "...Сквозь чащу леса глянул *лунный лик.* |...| И я в просвет, *луной осеребренный...*" *(I, 337)*; "Травы спят красивые, | Полные росы. | В небе — *тайно лживые Лунные* красы. |...| А потом засветимся | *В лунной* синеве." *(I, 356-357)*, "...Скрипнет снег — сердца займутся — | Снова тихая *луна.* |...| Лежат холодные туманы, | *Бледнея,* крадется *луна...*" *(I, 154)*; "Их волосы вставали под *луной...*" *(I, 155)*; "Я вышел в ночь — узнать, понять |...| Дорога, под *луной* бела..." *(I, 215)*; "...Морозный *месяц серебрил* | Мои затихнувшие сени. |..." *(I, 219)*.

XI
ТЕНЬ И ОТБЛЕСК

Лунный мир делает видимыми не сами вещи, а лишь их *отблеск*, их *тени* и *следы.* Все феномены мира сосредоточиваются на ярко-освещенной сцене, они застыли в процессе некоей метаморфозы, они скованы ("лунным светом"), и готовы вот-вот перейти из теневого бытия предметного мира в свет абсолютного (трансформация физически-предметного в энергию и свет), тогда как энергетика сверхземного — передаваемая отражающей луной — напротив, "уплотняется" до предметности, точнее: намеревается материализоваться, обрести "плоть и кровь" — не воплощаясь, однако, до конца. В своем теневом бытии символы окостеневают до диаволических аллегорий и эмблем; могучее пра-слово, Слово творящее истощается до бессмысленных и бессильных "речей", не имеющих ни плоти, ни смысла, поскольку они уже не (или еще не) явлены в несокрытости, но спрятаны, окутаны, размыты[1].

С диаволическим признаком *бесплотности* паронимически связана и *бесплодность* теневого человека и его теневого бытия: "Но этот смутный мир существ *невоплощенных*, | Мир несвершенных дел, ни мертвый, ни живой, |...| Гробницы без письмен над сном мертворожденных... |..." (*Минский IV, 140*); "...Я — прикованная к праху и *бесплотная* как дух... |..." (*342*); "Мы в камень *бесплодный* корнями ушли, | Над бездной холодной без страха росли |..." (*146*); "Как сон миновал — и *бесследно*; | Напрасно горел ослепительный свет, | *Бесплодно* мы рвались куда-то; |..." (*I, 166*); "...Что совести моей *бесплодное* томленье, |..." (*95*); "...Борьбы с самим собой, бессильной и *бесплодной*!... | Пустыней стала жизнь, — и ни одной звезды | Над той пустынею *бесплодной*..." (*I, 90*); "...Чтоб кровь бесцельная багрила братский меч, | Чтобы *бесплодно* было слово. |..." (*I, 22*); "Пахарей поля *бесплодного* |..." (*I, 27*); "Кто каждый день, в борьбе с самим собой, | Упреком провожал *бесплодным*. |..." (*I, 93*); "...Туман или пыль на *бесплодных* лугах. |..." (*390*); "Не верь: Как зимний *вихрь, бесплодны* наши страсти. |..." (*34*); "Я очнулся в *бесплодной пустыне*, |..." (*Бальмонт I, 87*); "...Поняв, что неизбежно равноценны | И нивы, и *бесплодные* пески. |..." (*III, 188*); "Над глубью водной, мертво-зеркальной, | *Бесплодно* стынет цветок печальный, |..." (*III, 88*); "Отчего так *бесплодно* в душе у тебя | Замолкают созвучья миров? |..." (*БП, 191*).

Мир теней — это та сублунная промежуточная сфера, в которой созданный человеком культурный мир *предметов* "распредмечивается", превращаясь вновь в природно-космический мир *вещей*, тогда как в то же самое время

вещи на своем пути сквозь категориальное мышление и воображение предстают как моментальный снимок метаморфозы. Платоновская концепция феноменального мира как "игры теней" ноуменального и идеального бытия — дополнительно усиленная (перенятой у Шопенгауэра и сильно упрощенной) идеалистической теорией познания (мир как проективная видимость)[2] — стала основополагающей для диаволической концепции мнимого мира: человеческое познание и коммуникация блуждают в "неистинном", в сфере *теней* (или следов) и *отблеска, отзвука*. Эти характерные для CI признаки неподлинности в мифопоэтическом CII сменяются качествами *света, луча* и *звука*. Древняя феноменалистическая идея призрачности мира в диаволической символике тотализируется: *призрачность* — это не дефект человеческого восприятия или познания, а единственная определенная черта сублунного мира. Подлинное и бытие до такой степени "внешни", что их данность (очевидность) для диаволиста сужается до одной лишь представимости. С этой точки зрения у тени нет бытийствующего "отбрасывателя тени", симптом не знает своего "носителя симптома", отблеск и отзвук не имеют аудиовизуального источника, а являются "беспричинными" следствиями.

"...Глаз мой прозревший, глаз мой прозрачный, |...| Ах, только б не было в этом *обмана*, | Бледного *отблеска* солнечных лет... |..." (*Коневской, 2*). В следующем примере очевидна связь с притчей Платона о пещере: "...И свет украдкою | Ко мне заглядывает: | Как из-под низкого | *Свода пещерного,* | Так я на мир смотрю. | Просвет заветный мой, | *Из-за теней,* его | Приосеняющих, | Стал затаеннее | И точно вдаль ушел | Еще зазывнее. |..." (*19-20*).

Ассоциацию *тени* и *отблеска* (*отзвука*) демонстрируют следующие примеры: "...Мир сверкает, мир мелькает. |*Луч разбивается на осколки красок* ["расчленение" луча света — часто вызванное преломлением в *кристаллах* — это диаволическая противоположность *слиянию* световых аспектов, то есть красок, в белом пра-свете] |...| И яркий день меня ослепил. |...| И тщательно я *расчленял все видимое*, | И в *оттенки*, в отливы влюблялся. | Порой я вижу только *оттенки*, | Одни крупицы живого света. |..." (*51*); "...Но до сих пор я бьюсь средь красок, | Подобий, *теней бытия*, |...| Да, он не видит и не слышит | Тех *отблесков, отзвучий* тех, | Что бой житейский в нем колышет — | Мир этих внутренних утех. |..." (*96*); "...Мне зрится *бледно-белая страна* | В стране витают *тени и виденья*: | Они — бесцветно-желтые, как свет. | Они живут средь мертвенного бденья. | Я *белым теням* шлю привет!" (*Набросок "Свет осени", 39*); "...И брезжил *бледный свет* в привычной полутьме; |..." (*40*).

Земной мир как зеркало "иного мира" не располагает "собственным светом", он лишь переносит чужой свет (отблеск) и чужой язык (отзвук): "...Ночь, где Адамовы головы | Машут крылами *вампира,* — | Где от полета тяжелого | Зыблется *зеркало мира*! |..." (*Брюсов III, 216*); "Последним *отблеском* овеянный, | Смотрю вперед, |...| Случайный свет блеснул нерадостно |..." (*III, 239*). Ср. также у Минского: "*Блеском солнца* небо ослепляет, | Даль морская — *отблеском* небес. |..." (*110*); "...Глядят в стекло зелено-синих вод |...| Сквозь

отраженный блеск лучей отвесных. |...” (*120*); “*Я* — тусклое *стекло*, ты — блещущий алмаз. |...| Я тусклое стекло и я твой блеск люблю. | В твоих лучах *намек на мир иной* ловлю, | Тот мир, где сонмы душ бесцельно и бесплотно |...” (*“Алмазу”, 233*); “Она была как все. | Ей чуждый *отблеск* в ней любил я. |...” (*270*); “*Звуки* и *отзвуки, чувства* и *призраки* их, | Таинство творчества, только что созданный стих. |...” (*Бальмонт II, 143*).

Несколько примеров этой парадигмы мы находим и в раннем творчестве Иванова: “...Пространства бледные за нами умножались, | Где *тень и отблеск* волн ночной узор плели. | *Мы тень с собой несли* — и гналися за светом... |...” (*Иванов I, 610*); “...*Тень,* погребальные влачащая одежды, | Белеет...” (*I, 614*); “...Свой образ, вод стеклом незримым *отраженный.* | И, *тенью* царственной означив небосклон, | Встает туманный град в дали... |...” (*I, 614*, ср. также *“Знамения”, II, 304*).

В своей лирике Соловьев еще использует классический топос дуальности бытия и видимости *(отблеска),* который был канонизирован еще в романтическом противопоставлении дневного и ночного мира, зафиксированном в паронимически яркой полярности “день-тень”. Теневое репрезентирует ноуменальные качества таинственного, нехватка бытия компенсируется избытком переживания (по большей части эстетического), суггестивностью, аурой: “Какой тяжелый *сон*! | В толпе немых *видений* |...| Напрасно я ищу той *благодатной тени,* | Что тронула меня своим крылом. |...| Вновь чую над собой крыло незримой *тени,* |...| И еле слышится далекий голос *тени...*” (*Соловьев, 87*). Если в традиционном понимании этого топоса устанавливается равновесие между нехваткой бытия и производимым эффектом, бытием непознаваемого и воздействием неведомого, то в диаволике (эстетическая) суггестивность приобретает самоценность, которая уже не соизмеряется с содержанием “непознанного”. Такой поворот еще чужд Соловьеву: “Милый друг, иль ты не видишь, | Что все *видимое* нами — | Только *отблеск*, только *тени* | От *незримого* очами? |...” (*109*). Все, что невозможно “потрогать” (недостижимое, невоспоминаемое, неуловимое), представляется теневым; состояние предчувствия и намека, более притягательно чем обладание желанным:

“Если *желанья* бегут словно тени, | Если ответы пустые слова, — | Стоит ли жить в этой тьме заблуждений, |...” (*118*); “Опять надвинулись томительные *тени* | Забытых сердцем лиц и пережитых *грез,* |...| Иль эта мысль обман, и в прошлом только *тени* |...” (*140*); “Лишь только *тень* живых, мелькнувши, исчезает, | *Тень* мертвых уж близка, |...” (*141*); “...Отчего же *день* расцвета | Для меня печали день? | Отчего на праздник света | Я несу ночную *тень*? |...” (*142*); “Лучей блестящих полк за полком | Нам шлет весенний юный *день,* | Но укрепляет тихомолком | Твердыню льда ночная *тень.* |...” (*143*); “Тихо удаляются старческие *тени,* | Душу заключавшие в звонкие кристаллы, |...” (*150*).

Романтический топос ‘тени’ очевиден в следующих поздних стихотворениях Соловьева, которые перекликаются — во втором случае

непосредственно — с творчеством А.Фета: "...Весь мир стоит застывшею *мечтою*, | Как в первый *день*. | Душа одна и видит пред собою | Свою же *тень*." (*152*). (Соловьев здесь уравнивает мир как продукт воображения Бога (то есть как мечту) и душу (то есть внутренний мир) как проекцию самопознания (тень).) "...И под небом другим, с неизбежностью споря, | Та же *тень* все стоит над *мечтою* моей. |...| Эту песню одну знает южное море, |...| Про чужое, далекое, мертвое горе, | Что как *тень* неразлучно с душою моей." ("Песня моря", посвященная А. А. Фету, *161*). Ср. также раннее стихотворение Соловьева: "В сне земном мы тени, тени...| Жизнь — игра теней..." (цит. в: *С. М. Соловьев 1977, 111 = Соловьев XII, 5*).

Диаволические мотивы мира как тени самого себя, равно как и мотивы "мира теней", лишенного Самости, или познания как рефлексии рефлексии без референта, обильно представлены у всех поэтов раннего символизма: "...Последним ароматом чаши — | Лишь *тенью тени мы живем,* | И в страхе думаем о том, | Чем будут жить потомки наши." (*Мережковский, 25*); "*Ничто* и *Нечто* — *я* и *тень моя* — | Проходим тот же путь, но поступью неравной. |..." (*Минский, 22*). Если Я, таким образом, есть Ничто, то есть отрицание всего того, что есть Не-Я, то Нечто представляет собой неопределенную массу феноменов Не-Я, которые Я воспринимает как *тени* (а именно как тени своей Самости, которая, по сути дела, есть Ничто); оба неотделимы друг от друга, но относятся друг к другу как *чет* и *нечет* по принципу диаволической *двойственности*. У Минского тень репрезентирует некую недостаточность, которая — как вакуум — "притягивает" бытие и тем самым аннигилирует, "убивает" его. Отсюда идет типичная для СI символизация "высасывания" бытия и экзистенции в а м п и р о п о д о б н ы м и существами[3], которые — как в цитированном выше стихотворении Минского — пьют "кровь луны", аналогично тому, как тени поглощают бытие света: тень, таким образом, вполне последовательно трактуется как "к земле прильнувшая змея", как "*вампир* ночей": "...Я — *труп*, но *тень моя пьет кровь луны,* алеет, | *Вампир* ночей моих не мной, но одолеет. | И долго будет мир добычей красной тьмы." (*Минский, "Красная тьма", 22*).

Радикально противопоставленное бытию Н и ч т о как источник диаволического миросозидания, подменяя световые лучи, отбрасывает на мир тени, которые как бы снизу вверх противодействуют эманациям абсолютного бытия[4]: "...Мы — чуждого солнца [то есть диаволического «анти-солнца»] вечерние тени| Мы — вечер усталый не нашего дня,| Мы — пепел холодный чужого огня.|..." (*139*). Если мифопоэтический визионер стремится к соединению и слиянию со своей световой природой, то диаволист поглощается своей собственной тенью: "...Она слилась в одно с своею тенью бледной.|..." (*115*). Коммуникация диаволического Я со своей тенью ведется на языке шепота: "...Вдруг еще какой-то *шепот* я услышал как во *сне* | *Это тень моя*, казалось, говорила в тишине: | Небо чуждо и далеко, смерть жестока и темна, | В этом *мире отражений* я одна тебе верна, | Я — *безмолвный знак* страданий, тех, что ты пережил вслух, | Я — прикованная к праху и бесплотная как дух... |..." (*"Тень", 342*).

"Теневые люди" трактуются Минским как демонические промежуточные существа (ср. : *"Intermedia", 105-106*); у Случевского они, как "тени только что умерших" населяют пространство между небом и землей: "Игра *теней* совсем бесплотных, бледных, | Обманный *призрак*, пропади скорей! |..." (*Случевский, "Элоа", 368*); "...В стране, где спят немые города, |...| И *тени-люди* движутся *безгласно*. | Там все живут и чувствуют во сне, | Стоят, сидят с закрытыми глазами, | Проходят в беспредельной тишине. | Узоры крыш немыми голосами | О чем-то позабытом говорят, |..." (*Бальмонт, "Города молчания", III, 210*); "Если б эта детская душа | Нашим грешным миром овладела, | Мы совсем утратили бы тело, | Мы бы, точно *тени*, чуть дыша, | Встали у небесного предела. | Там, вверху, сидел бы добрый бог, |..." (*БП, 262*); "Со мною *тени*, за мною тени, | Я слышу сказку морских глубин, | Я царь над царством живых видений, | Всегда свободный, всегда один. |..." (*БП, 122*); "...Последним ароматом чаши — | Лишь *тенью тени мы живем* | И в страхе думаем о том, | Чем будут жить потомки наши." (*Мережковский [1895] 1972, 171*); "...Прекрасна только жертва неизвестная: | Как *тень* хочу пройти, |..." (*1972, 167*).

Мотив *призрачности* диаволического мира становится антагонистичен по отношению к *прозрачности*, которая считается основной зрительной характеристикой мира символов в СII. *Призрак* в СI подменяет визионерское *видение*; нередко он предстает в качестве проекции диаволической мании преследования, а вовсе не как цель визионерских ожиданий:

"...Какой-то *призрак* неизменный | Везде *преследует* меня |...| Все тот же облик бледной *тени*, |..." (*Фофанов, "Призрак", 70*); "...Все это лишь *призрак*, обманчиво-странный, |..." (*110*); "Напрасно и очи закрою, | *Виденья* встают предо мною, | И даже глубокие сны | Видений полны. | *Явленья* меня обступили, |..." (*Сологуб I, 107*); "*Виденья злые*, кто же вас | Воздвиг над мрачной бездной | В неизреченный час, | Святой, но безполезный? |..." (*V, 61*); "...Вдруг калитка предо мной | Отворилась и закрылась, — | На мгновенье мне явилось, | Там, в саду зеленом, *что-то*, | Словно *призрак* неземной. |...| Я иду, и верю чуду. | И со мной идет повсюду | Бездыханное *мечтанье*, | Словно *призрак* неземной." (*I, 144*); "...А я, одна из множества ступеней | Из царства сил в святую область *теней*, | Не тщетно жизнью *призрачной* живу. | И до конца пребуду терпеливым: | Что было прахом и страданьем лживым, |..." (*V, 107*); "...Обрадуй *призрачным* явленьем | И, невозвратная, растай." (*V, 156*); "И тайный страх, как *призрак бледный*, |..." (*Минский III, 112*); "...И мы осуждены, живя средь праха, | Творить из праха *идолы* богов. | Земная правда — *призрак* перед небом, | А правда неба — *ложь* в глазах людей. |..." (*444*); "*Призрак* упований запредельных, |...| Радостей *прозрачных* и *бесцельных*, — |..." (*Бальмонт I, 216*); "Виденья *прозрачные* и *призрачно*-нежные. |..." (*I, 199*); "И *призрак* женщины смутил мои мечты. | И *призрак* женщины склонялся надо мною. | Я жаждал счастия. Но *призрак изменял*. |..." (*I, 93*); "Кто ты, — не знаю, о, *призрак* ночной. |...| С

призраком — призраком легким качаться. |...| *Призрак* сверкает блестящей стопой. |..." (*I, 74-75*); "...Она была меж волн, как *призрак* дыма, | Бездушна и бела. |..." (*"С морского дна", БП, 222*); "...И будут расти и меняться, — как *призраки* саги | Растут, изменяясь в значеньи и в силе своей. |..." (*БП, 183*); "Выше истины земной, |...| Эта жизнь в тиши ночной, | Эта *призрачная* мгла." (*I, 68*); "Дома и *призраки* людей — | Все в дымку ровную сливалось, |...| Куда-то люди торопливо, | Как *тени* бледные, скользят, | И сам иду я молчаливо, | Куда — не знаю, как во сне, | Иду, иду, и мнится мне, | Что вот сейчас я, утомленный, | Умру, как пламя фонарей, | Как *бледный призрак*, порожденный | Туманом северных ночей." (*Мережковский [1889] 1972, 160*); "...Там растенья поникли с неясной тревогою, | Словно бледные *призраки* в дымке ночной..." (*[1887] 1972, 155*).

В мире теней вещи не доступны ни в своей материально-природной, ни в символически-духовной (художественной) ипостаси. Они находятся на "стыке" р е а л и й и (символических) з н а к о в , проявляясь лишь как симптомы, следы, отзвуки (или отблески), то есть как з н а к и - и н д е к с ы . Они не обладают ни образной наглядностью и к о н и ч е с к и х знаков (последние будут доминировать в СII), которая является следствием чувственно-эмоциональной аналогии между означающим и означаемым, ни замкнутой кодифицированностью знаков-символов с их коллективной условностью в культурной системе: акоммуникативный, обособленный носитель диаволического начала способен действовать только аппелятивно и импрессивно через намеки и сигналы. Он живет в мире, который ни коммуникативно-символически, ни образно-иконически не связан с истинным, "иным миром" — эта связь исключительно "индексикальна" — через его *эхо, отзвук*, его *след* и его *тень*: "Действительность кажется тенью..." (*Брюсов I, 218*); "...Этот мир — иного мира тень..." (*I, 226*). Земное является "тенью" потустороннего мира, ночной и лунный мир — тенью дневного мира, все чувства и мысли — только тени непосредственных и истинных сущностей, слова — только "тени деяний", настоящее — лишь тень прошлого (потерянного, невозвратного), город — лишь тень природы и т. д. В конечном счете сами тени — это лишь тени теней, отражения отражений, мета-мета-явления:

"О, если б я мог быть невинным, как ты, | Как ты — *отзвук* лазурного *эхо!...*" (*Брюсов I, 85*); "...И в сияньи земных *отражений* | Мне все грезятся — ночью и днем — | Проходящие смутные *тени,* | Озаренные тусклым огнем." (*I, 124*); "...Днем вы слепнете вполне, | Смутно грезите во сне. | Жизнь — как *отблеск* на волне, | Нет волненья в глубине. | И в тиши, всегда бесстрастной, | Тайне мира сопричастной, | Властны *в смене отражений* | Духи, демоны и *тени.*" (*I, 215-216*).

Ср. позже у Бальмонта в стихотворении "Тень от дыма": "Мое несчастье несравнимо | Ни с чьим. О, подлинно! Ни с чьим. |*Другие — дым, я — тень от дыма,* | Я всем завидую, кто — дым. | Они горели, догорели, | И, все отдавши ярким снам, | Спешат к назначенной им цели, |..." (*213*); "Дни убегают, как *тени* от дыма, |..." (*IV, 62*);

"Таинство жизни трепещет средь мертвых камней, | Что-то забилось, как будто бы *тени теней* |..." (*БП, 101*); "Обманутый пленительными снами, | Он не успел исчезнуть в должный миг, | Чтоб ждать, до срока, *тенью меж тенями*. |...| И вдруг себя навек увидел пленным, — | Увидев яркий солнечный пожар!" (*"Пробуждение вампира", III, 209*); "*Немая тень среди чужих теней*, | Я знал тебя, но ты не улыбалась, — |..." (*БП, 127*).

Тени — это обманчивые, прельщающие и наводящие страх призраки. Они принимают образ самостоятельных существ, или наблюдатель может подозревать в них персонифицированные проекции своих собственных (бессознательных) представлений — приблизительно в том смысле, как К. Г. Юнг интерпретирует понятие 'тень' в качестве манифестации всех "темных сторон" сознания.

Диаволический мир теней погружается в "хаос событий" перманентной "смены впечатлений", все растворяется в "безумной пляске фурий" (*Брюсов ЛН 85, 40-41*).

"Что за *тени*: ты ли, *греза*? |...| Что за грезы, что за звуки, | Что за *тени* под окном? |..." (*Брюсов III, 217*); "...В *тенях* безмолвной души. |..." (*III, 218*); "*Слово* бросает на камни одни *бестелесные тени*, |..." (*III, 220*); "...Закрыв глаза, я вся ложуся в *тень*, |..." (*III, 222*); "...Где *тени видений* покинут меня, |..." (*III, 223*); "Я часто размышлял о сущности вещей, |...| И видел смутный рой мелькающих *теней*. |..." (*III, 227*); "...Не так ли мы, в сем мире дольном | *Иного мира ловим тень* |..." (*III, 262*).

"Мы — в бездне вечности чета слепых теней..." (*I, 58*) — тени слепы или бледны, поскольку они сами незрячи или потому, что они плохо различимы (ср. рассмотренную выше обратимость немоты и глухоты):

"Сладострастные *тени* на темной постели кружили..." (*Брюсов, "Тени", I, 59*); "...И спешу, и бегу, — а прозрачная ночь | Стелет *тени*, манящие, длинные..." (*там же*); "...*Тени* во мраке смеялись | Беспощадно." (*I, 62*); "Черные *тени* узорной решетки..." (*I, 64*); "...Вы солгали мне, *тени*!..." (*I, 78*); "Свиваются *бледные тени*, | *Видения* ночи беззвездной, |..." (*I, 88*); "Гляжу: лишь *тень* моя, одна, | На ткани снежного покрова..." (*I, 91*); "...Проходят *бледные тени*, | Подобные чарам волхва..." (*I, 99*); "Она у окна, утомленно-больная, | Глядит на *бледнеющий день*; | И ближе, и ближе — ночная, земная, | Всегда сладострастная *тень*." (*I, 107*); "Женская *тень* на постели *бледна*... | Нет! я не знаю недавнего сна!" (*I, 108*); "...Тихо бреду я, печальный, | В *мире* вечерних *теней*..." (*I, 109*); "...*Мир теней* — утомлен и невесел — | К отдаленным кустам отступил." (*I, 119-120*); "И ночи и дни примелькались, | Как дольные *тени* волхву. | В безжизненном мире живу, | Живыми лишь *думы* остались..." (*I, 121*); "...*Тени* погибших надежд. |...| Ты умираешь во сне!" (*I, 126*); "О, когда бы я назвал своею | Хоть *тень* твою! | Но и *тени* твоей я не смею | Сказать: люб-

лю..." (*I, 130*); "Вам поклоняюсь, вас желаю, числа! | Свободные, *бесплотные, как тени...*" (*I, 133*); "...О *тени* прошлого, как властны вы над нами!" (*"Тени прошлого", I, 215*); "Как всегда случаен | Вот и этот день, | Кое-как промаен | И отброшен в *тень...*" (*Сологуб, 125*); "...Пока на дол не пала грозно | Всеумиряющая *тень*." (*IX, 157*); "...Склонила ты колени, | И ангел осенил | Тоскующие *тени* | Отрадной сенью крыл." (*IX, 168*); "*Мельканье* изломанной *тени*, | Испуганный смертию взор. |..." (*V, 50*); "...Вслед за вечернею *тенью*, угрюмой и длинной. |..." (*V, 96*); "...в потоке | Ненавистных *теней...*" (*127*); "Вещают тайну *тени...*" (*143*); "Не доживу до светлых дней, |...| И вдохновенного народа | Я не увижу. В *мир теней*, | Как от пустого сновиденья, | Я перейду без сожаленья | И без тоски..." (*241*); "Объята мглою *вещих теней...*" (*241*); "Позабудешься ты в *тени*, — | Отдохни и засни..." (*271*); "Я буду в море бледною волною, | И облачною *тенью* в небесах..." (*Гиппиус, I, 5*); "На *бледном* небе умирает день..." (*I, 16*); "...Как *тени*, тихо, без следа, | Неумолимою дорогою | Идем — неведомо куда..." (*I, 31*); "*Тени луны* неподвижные... | Небо серебряно-черное... | *Тени, как смерть,* неподвижные..." (*I, 51*); "В долине — лиловые *тени...*" (*I, 65*); "Полночная *тень*. Тишина..." (*I, 69*); "Хриплое слышишь дыханье склонившей *тени* недуга..." (Вл. Гиппиус, в: *Добролюбов I, 5*); "Вечером *тени*, предвестники ночи, угрюмы | На земь выходят..." (*там же, 38*); "...*Мертвые люди*. Одни их *тени*, неровно колеблясь, лежат в побледневшей равнине. Руки холодеют. Трудно дышать..." (*I, 39*); "...*Тени* и в сердце — бесстрастные, горькие думы; | Мрак предвещает их гордая ложь." (*I, 38*); "...Ты мерцаешь в *тени*. | Словно вешние дни." (*I, 57*). Для Добролюбова умирание — это в конечном счете исчезновение человека в тень — и, одновременно, его исчезновение из текста: "Роса освежила листву. | О — ! изчезнем в *тени!*" (*I, 72*).

Урбанистический мир в целом полон *теней*, он и людей превращает в тени — а тени в человекоподобные призраки[5]: "...В городе вы — словно *тени* | Тихо встающей весны." (*Брюсов, I, 175*); "...*Тени встают* умоляюще, | Тянутся ветви виденьями. | Зданья одеты туманами, | Линии гаснут мучительно, | *Люди — как призраки* странные, | Конки скользят так таинственно..." (*I, 176*); "Словно нездешние *тени*, | Стены меня обступили: | Думы былых поколений! | В городе я — как в могиле. | Здания — хищные звери | С сотней несытых утроб! | Страшны закрытые двери: | Каждая комната — гроб!" (*I, 177*); "...Даль улицы исполнена *теней...*" (*I, 178*).

Ассоциация *тени* и *сна* как диаволического видения (ср. следующую главу, посвященную мотиву "сна — мечты") подтверждается следующими цитатами из Бальмонта и Минского:

"Свет оттуда — здесь как *тень*, | *День* — как *ночь*, и ночь — как *день*. | Вечный творческий восторг | Этот мир, как крик, исторг." (*Бальмонт БП, 255*); "...Бледнеют привидения, | Редеют *тени снов*." (*I, 231*); "Мой милый друг, лелей в себе мой взор, | Как *тень*, как *сон*, люби, люби меня!" (*III, 79*); "Я *мечтою* ловил уходящие *тени*, |..."

(*БП, 93*); "Я жду, лежу, как труп, но слышащий. | И встала *тень*, волнуя тьму, | И этот *призрак* еле дышащий | Приникнул к сердцу моему. |...| И каждый миг она [тень] меняется, | И мне желанней каждый раз. |...» (*"Incubus", БП, 256-257*); "...И только на мертвом стекле | Играют бездушные *тени.*" (*I, 221*); "Легким видением *тень* убегает, — | Только на небе зарница мелькает." (*I, 75*); "И блуждают *тени* смутные | По пространству неоглядному, |..." (*БП, 97*); "Идеи, образы, изображенья, *тени,* | Вы, вниз ведущие, но пышные ступени, |..." (*II, 142*); "...Как *тень* от яркого костра, | Ты в ночь бежишь от места света, |..." (*II, 23*); "И в бледном объятьи две *тени* родные дрожали, |..." (*I, 215*); "Мгновенье мглы, и *тени* вновь теснятся. |..." (*III, 190*); "Но *тени* пройдут безучастно, | И с ними обняться — нельзя." (*БП, 102*); "Среди могил блуждают *тени* |...| И на церковные ступени | Восходят *тени мертвецов.* |..." (*БП, 107*); "...Только длинные шаткие *тени* дрожат, | Протянулись — качнулись — слились. |..." (*БП, 171*); "Любовь и *тени* любви" (*БП, 102*); "Все в мире — *тень* и *сон* и в бездне робкий луч. | Лишь крик отчаянья бессмертен и могуч!" (*Минский I, 242*); "С моими чарами *бесплотными* как *сон*, | С моими грезами, воздушными, как *тени?* | Что в тайнах призрачных тому, кто опьянен | Восторгом знойных наслаждений? |..." (*I, 35*); "Где счастья моего еще блуждает *тень* |...| Как тают на песке черты заветных слов |..." (*267*).

В лирике Анненского мотив тени маркирует почти исключительно то промежуточное время, которое связывает день с ночью, бодрствующее сознание с ночной стороной жизни (со сном, безумием, иллюзией и т. д.):

"Бывает *час в преддверьи сна,* |...| И в нарастающей *тени* | Через отворенные окна..." (*Анненский, 68-69*); "Ровно в полночь гонг унылый | Свел их *тени* в черной зале, | Где белел Эрот бескрылый | Меж искусственных азалий..." (*77*); "И пылок был, и грозен *День,* | И в знамя верил голубое, | Но *ночь* пришла, и нежно *День* | Берет усталого без боя..." (*78*); "...И в *тени* душные залива | Вот-вот ворвется фейерверк. |..." (*79*); "...Облака еще плачут, гудя, | Но светлеет и нехотя *тень,* | И банальный, за сетью дождя, | Улыбнуться попробовал *День.*" (*81*); "...И плавно *тени* потекли, | Контуры странные сливая. |...| И я лежал, а *тени* шли, |..." (*83*); "...Немые *тени* вереницей | Идут чрез северный портал..." (*87*); "Не мерещится ль вам иногда, | Когда *сумерки* ходят по дому, |...| С *тенью тень* там так мягко слилась, |...| Но едва запылает свеча, | Чуткий мир уступает без боя, | Лишь из глаз по наклонам луча | *Тени* в пламя сбегут голубое." (*98*); "Сливались ли это *тени,* | Только *тени* в лунной ночи мая? |...| Или сам я лишь *тень немая*?..." (*107*); "...О *тени,* я не знаю вас, | Вы так глубоко сердцу *чужды...*" (*123*); "...Но пыль уж светится, а *тени* стали длинны..." (*133*); "Сердце дома. Сердце радо. А чему. | *Тени* дома? *Тени* сада? *Не пойму.* |..." (*137*); "Слава богу, снова *тень*! |...| И бессильный, точно *тень,* | В этот сумеречный *день*..." (*142*); "И бродят *тени,* и молят *тени*: | «Пусти, пусти!» | От этих лунных осеребрений

| Куда ж уйти? |...” (*143*); “В блестках туманится лес, | В *тенях* меняются лица, | В синюю пустынь небес | Звоны уходят молиться...” (*147*); “...Есть любовь, похожая на *тень*: | Днем у ног лежит — тебе внимает, | Ночью так неслышно обнимает... | *Быть как тень, но вместе ночь и день...*” (*155*); “...Моей мечты бесследно минет *день...* | Как знать? А вдруг с душой, подвижней моря, |...| И, увидав, что *тень* проснулась, дышит, — | Благословит *немой* ее полет | Среди людей, которые не слышат...” (*156-157*); “Нерасцепленные звенья, | Неосиленная *тень.* — | И забвенье, но забвенье, | Как осенний мягкий *день...*” (*159*); “...Солнца нет, но *с тенью тень* | В сочетаньях вечно новых, | Нет дождя, а слез готовых | Реки — только литься лень...” (*163*); “В белом поле был пепельный бал, | *Тени* были там нежно-желанны...” (*170*); “Бледнеет даль. Уж вот он — день разлуки, |...| Но все простил я тихости *теней...*” (*188*); “...Что ни есть беспокойные *тени,* | Все кладбищем луне отданы...” (*191*); “...И от листьев точно сеть | На песке толкутся *тени...*” (*193*); “... — Месяц! месяц! так открыто | Черной *тени* ты не мерь!...” (*200*); “...Лишь *теней* все темнее за ним череда, | Только сердцу от дум не уйти никуда.” (*201*); “...Побудь же без слов, без улыбки, | Побудь точно *призрак*, пока | Узорные *тени* так зыбки | И белая пыль так чутка...” (*213*); “...Под своды душные *за тенью входит тень...*” (*215*).

Метафорика “день-тень” нередко встречается и в раннем творчестве Блока (зачастую как чисто рифменный штамп), и прежде всего в диаволическом значении ирреальности, мнимости:

“Все *настоящее ничтожно*, | Серо, как этот серый *день*, | И сердцу рваться невозможно | Схватить мелькающую *тень.* | А *тени* будущего горя | Блуждают вкруг меня, виясь, |...| И я стремлюсь, когда возможно, | Ловить *воспоминаний тень.* | Воспоминанья жизни прежней, |...” (*Блок I, 400*); “...Будто прежняя милая *тень* | Встрепенулась, — и слезы несет, | И встречает угаснувший *день*!... |...| Мне рыдать суждено | Над угасшею милою *тенью*!...” (*I, 406*). Ср. также у раннего Белого: “...Не веришь, что ясен так *день,* | что прежнее счастье возможно. | С востока приблизилась *тень* | тревожно...” (*Белый, 81*).

В раннем творчестве Иванова также имеются отголоски диаволической метафорики *тени* (нередко в связи с *отблеском, луной, зеркалом, двойником* и т. д.): в отличие от символики *тени*, в мифопоэтике Иванова *сумрак* означает ту “полутень”, в которой является видение (*Она*) — уже окруженное золотым сиянием (ср.: *Иванов, “Душа сумерек”, I, 740*); сразу же за этим стихотворением следует стихотворение “Fю, ergo non sum”, в котором сосредоточены все существенные элементы лунного мира теней: “Жизнь — истома и метанье, | Жизнь — витанье | *Тени* бедной | Над плитой забытых рун; | В глубине ночных лагун | *Отблеск бледный,* | Трепетанье | Бликов белых, Струйных лун; | Жизнь — полночное роптанье, | Жизнь — шептанье | *Онемелых,* Чутких струн... | Погребенного восстанье | Кто содеет | Ясным зовом? | Кто владеет |

Властным словом? | Где я? где я? | По себе я | Возалкал! | Я — на дне своих *зеркал.* | Я — пред ликом чародея | Ряд встающих двойников, | Бег *предлунных* облаков." (*Иванов, I, 740*). В стихотворении "Увлечение" мы находим яркий пример резкого ("Но вдруг...") перехода от диаволики к мифопоэтической символике света: : "Пространства бледные за нами умножались, | Где *тень и отблеск* волн ночной узор плели. | Мы *тень* с собой несли — и гналися за светом... | Но вдруг опомнились: исчез лукавый сон, — | Внезапно день потух, и потемнело море. |..." (*I, 610*).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Пантеистические тенденции символизма 1890-х годов (прежде всего Брюсова и Коневского) восходят к достаточно поверхностным штудиям Спинозы, к актуализации романтической философии искусства (прежде всего Шеллинга) и мифологии искусства Ницше (*З. Г. Минц 1979, 194 и сл.*). Несмотря на это, уже ранние символисты осознавали свою оппозицию романтической эстетике с характерной для нее полярностью "неба" и "земли" (*там же, 195*), духовного и материального, вследствие которой материальные знаки сами по себе лишаются всякого самостоятельного значения в силу своей причастности к посюстороннему: "...все видимое нами — | Только *отблеск,* только *тени* | От незримого очами..." (*Вл. Соловьев, 109*). Гомофония слов "тень" и "день", в русском языке часто используемых в качестве рифмы, дает дополнительную возможность для усиления романтического дуализма дня и ночи: "...Явись, возлюбленная *тень,* | Как ты была перед разлукой, | Бледна, хладна, как зимний *день...*" (*Пушкин III, 193*); "Растут, растут причудливые *тени,* | В одну сливаясь *тень...* | Уж позлатил последние ступени | Перебежавший *день...*" (*А. Фет, 257*). То же самое справедливо и для оппозиции "сон" / "явь": "...И все таинственней, безмерней | Их *тень* растет, растет, как *сон...*" (*214*); "...Только минем | Сумрак свода, — | *Тени* станем мы прозрачные | И покинем | Там у входа | Покрывала наши мрачные." (*193*).

Если поэты-романтики (особенно поздние романтики, такие как Тютчев, Фет, Полонский и др.) постулировали несоответствие двух "миров" и невозможность коммуникации между ними, то символисты верят в "синтез" обеих сфер, во всяком случае в их равноценность (*Минц 1979* относит это в первую очередь к Соловьеву, и в меньшей степени к представителям раннего символизма). В исследовании З. Г. Минц остается неясной двойственная концепция понятий "символ" и "соответствие" — если в CI символы предстают как бесконечные "производные" и "зеркальное раздробление" некоего недостижимого, и даже вряд ли реального архетипа (миф о *зеркале* и *тени*), то в CII те же символы — это элементы мифологизации и символизации земного мира как микрокосмического текста-зеркала, который — хотя бы иероглифически — заранее или задним числом (намеками, прорицаниями, апокалипсически) объясняет макрокосмический пра-текст. Обе модели у З. Г. Минц нечетко отделены друг от друга (ср. *там же, 196*); обратимость же или амбивалентность вертикальных оппозиций (верх — низ, потустороннее — посюстороннее, дух — плоть и т. д.) в CIII вообще остается непроясненной.

О мотиве *тени* в раннем творчестве Сологуба ср.: *B. Lauer 1986, 87 и сл.* (о рассказе Сологуба "Тени"); *Иванов-Разумник 1911, 9,* указывает на связь мотивов *тени* и *стены*; *J. Grossman 1985, 51,* пишет о пристрастии Верлена к теням и бесцветности — например, в его программном стихотворении "De la musique avant tout chose".

2. В отличие от мистически-визионерского, апокалипсического начала "прозрачности" в CII, понятие "призрак" (или "призрачность") отсылает к фиктивной сфере галлюцинаций, мнимого мира (мира сна), которую Ницше выводит из аполлонического начала (*F., "Geburt der Tragoedie", I, 22*). Ср. у Надсона: "Лю-

бовь — *обман*, и жизнь — мгновенье...” (*Надсон, 175*); “Счастье, *призрак* ли счастья — не все ли равно?” (*182*). Соответственно и популярная в CII критика аполлонизма (ср. противопоставление “идеалистического” и “реалистического символизма” у Вяч. Иванова) одновременно направлена и против эстетики мнимости, характерной для CI. Поздним отзвуком этой антиаполлонической установки является критика М. Бахтиным романтической иронии в связи с его дефиницией гротескно-карнавального (*М. Бахтин 1965, 53* и сл.). Согласно Ницше, Аполлон царит над “прекрасной видимостью внутреннего мира фантазий” (*F.*, *I, 23*) или “мира снов” (*I, 21*). Дионис же, напротив, реализует абсолютную данность “упоения” (*I, 21*), экстаза. Искусственность искусства (в отличие от природного, “пра-единого”) коренится в этой аполлонической мнимости (*I, 25* и сл.): последняя набрасывает покров на пропасть бытия (столь излюбленное в CI покрывало Майи), в результате чего “истинная цель прикрывается фантасмагорией” (*I, 31*). В декадентском толковании Ницше содержится позитивная переоценка того, что сам Ницше оценивал негативно (“обман”). Основываясь на идеях Ницше, *K. H. Bohrer 1981* рассматривает связь “внезапности”, “мгновения” и “мнимости” в модернизме (ср. : *“Понятие мнимости у Ницше”, там же, 111 и сл.*). Подробно об “анаморфозе и искажении” и о пристрастии к оптическим обманам в маньеризме см.: *G. R. Hocke 1987*, *154*.

3. В романтизме вампиризм вошел в моду благодаря Байрону (*М. [1933] 1970, 90 и сл.*; ср. также роман “Мельмот-скиталец” Метьюрина, герой которого соединяет в себе вампира с Вечным Жидом). В этом контексте следует назвать и “Демона” Лермонтова, и “Вампира” Мериме, и “Фаустину” Суинберна (*там же, 221*), и вампиризм многих рассказов Э. А. По (*там же, 148*). В декадентстве *femme fatale* часто оказывается вампиром (*R. Delevoy 1979, 135 и сл.*). О связи вампиризма и садизма см.: “Psychopathia Sexualis” Крафт-Эбинга (цит. у: *М.*, *415*). Диаволическая возлюбленная предстает в образе вампира или женщины-вамп (роковая женщина) — ср. : *К. Бальмонт, “Пробуждение вампира”, III, 206 и сл.* и: *Н. 1970, 151 и сл.*: “Я смотрел на белый *Месяц* без конца, | *Выпил кровь* он, кровь из бледного лица. | Я на Солнце глянул, Солнце разгадал, |...| И увидел тайный облик всех вещей, |...” (*Бальмонт III, 164*); “Мне стыдно плоскости печальных приключений, | Вселенной жаждал я, а мой *вампирный гений* | Был просто *женщиной*, познавшей лишь одно, — | Красивой женщиной, привыкшей пить вино. |...” (*БП, 164*); “...Румяные губы твои, | Кровавые губы *вампира*! |...” (*БП, 150*); “...Отчего ж мой дух, *вампиром*, | *Сатану* поет и славит? |...” (*II, 66*).

В оккультной философии, как и в герметизме вообще, вампиризм является диаволической перелицовкой “оплодотворения души” духом (представление, восходящее к каббале — ср. : Агриппа Неттесгеймский, “De occulta philosophia”, Lib. III, Cap. 41; *К.А. 1967, 453*). Именно в этом смысле высасывающий кровь и жизнь “вампир” фигурирует в диаволической поэтике CI.

4. Романтический мотив *тени* тесно связан с мотивом *отражения* в зеркале; оба они представляют собой варианты шизофренической символики, персонифицированной в двойнике. У Бальмонта обнаруживаются несколько примеров такого варианта мотива *двойника*: “Моя *душа* — глухой всебожный храм, | Там дышат *тени*, смутно нарастая. |...” (*Бальмонт, “Великое Ничто”, БП, 264*); “...И *тени* собственной моей | Не вижу в этом беге вечном, |...” (*I, 130*); “Ты в жизни

проходишь *безучастною тенью,* | И вечно опущен твой взор. |...” (*IV, 65*); “Где бы ни был я, везде, как *тень*, со мной — | Мой милый брат, отшедший в жизнь иную, |...” (*“Призрак”, I, 13*); “Там, средь безмолвия небес, | Я *тенью* собственной исчез, |...” (*Минский, IV, 192*).

Трихотомия человека в оккультной философии Агриппы Неттесгеймского (“De occulta philosophia”, Lib. III, Cap. 33-34) находит интересные параллели в диаволическом образе человека (особенно у Брюсова): *mens* — это бессмертное в человеке, тогда как *ratio* как вместилище сознания и воли — смертно (если оно не возрождается в другом теле); наконец, третий аспект души — это *idolum*, обладающий прежде всего “чувством природы” и продолжающий свое существование как “тень” еще некоторое время после смерти человека. Эта “теневая душа” наиболее близка к диаволическому теневому существу и вполне соответствует юнговскому понятию тени, которую отбрасывает сознание и которая не тождественна с “бессознательным” (о трихотомии Агриппы ср. : *K.A. 1967, 454*).

(Лунная) *тень* проецирующего (солярного) самосознания представляет собой недоразвитую форму проецирующей души (*C.G. Jung, “Mysterium”, 14/I, 118*). Зеркальная природа лунного выполняет функцию, аналогичную *тени.*

С точки зрения “гностического мифа” (и его космогонии), в начале мира царит не хаос, а скорее тень, которую отбрасывает свет (ср. : *H. Blumenberg 1979, 146 и сл.*). В гностической космогонии именно *Pistis Sophia* своевольно вводит в мир эту тень, которая потом реализуется в *ὕλη*, то есть в материи. В гностицизме древний хаос состоит из “теней” (*K. 1980, 81*): “Тень происходит из деяния, существующего изначала”; материя в целом возникла из “тени” (*там же, 82*).

Антиеретический и антиманихейский дискурс христианской теологии (начиная с Августина) стремился дискредитировать неортодоксальную символику и мистику как мнимость и тень (ср.: *H.U. von Balthasar 1962, 126 и сл.*).

5. В дневниковой записи 1893 года Брюсов цитирует пародию на свое стихотворение “Образы тени моей”, которая ходила в гимназии под названием “Покаяния лжепоэта-француза” (*В. Брюсов, “Дневники”, 11*). Эта пародия содержит целый ряд тех слов-сигналов раннего декадентства, которые частично (как показывает уже заглавие) заимствованы из французского символизма: “тень немая”, “призраки видишь в могиле”, “тени луны”, “запутался смысл всех речей” и т. д.

XII
НОЧНЫЕ И ДНЕВНЫЕ ГРЕЗЫ (*СОН* И *МЕЧТА*)

Лунному миру теней соответствует ментальное состояние *грез:* с одной стороны, это ночной, в значительной мере не подвластный сознанию или диаволически ему противопоставленный *сон*, а с другой — это отчетливо от *сна* отличающаяся и скорее сознательная, подчиненная бодрствующей силе воображения *мечта* или с о н н а я в у. Позитивная, пророчески-магическая, мантическая образная сущность *мечты* открывает путь к мифопоэтике СII, тогда как *сон* являет диаволическую, теневую, оборотную сторону бодрствующего сознания. Оппозиция *сон / мечта* иногда формулируется в тексте эксплицитно: "...Зову тебя давно. *Бессонными мечтами*..." (*Сологуб, 188*); "...Знать, что ты — не *сон* минутный, | Что блаженство — не *мечта!* ..." (*Брюсов I, 194*); но в большинстве случаев эта оппозиция лишь подразумевается, что, впрочем, не делает ее менее действенной. Другие обозначения соответствующих состояний, такие как "бред" (например, *Сологуб, 254:* "...Вся природа — тихий бред...") или — немного чаще — "греза" значительно менее продуктивны[1]

Центральной фигурой, из которой исходит вся метафорика *сна* и *мечты*, становится устрашающее отождествление действительности (*мир, явь*) и сна или обнадеживающее приравнивание реальности и желанного, идеала (мечта): "...Но *боюсь, что в соленом просторе* — | *Только сон*, только *сон бытия*! |..." (*Брюсов I, 202*; здесь обыгривается эквифония слов "сон" и "со/л/н-це"); "...И до дня, когда безмолвной тенью | Буду я навеки осенен, | Жизнь моя, всемирному томленью | Ты подобна, легкая, как *сон*." (*Сологуб, 204*); "...Весь *мир* — недолгое *мечтанье*, | И радость — только созерцанье, | И разум — только тихий свет." (*249*).

В диаволическом мире персонифицированный *сон* может становится "избавителем", Мессией из царства мертвых (своего рода негативный *filius regius* демиурга): "Приподняла ты темный полог, | И умертвила милый *сон*, — |...| Воскреснет скоро *сон-спаситель*, | И, разлучив меня с тобой, | Возьмет меня в свою обитель, | Где тьма, *забвенье* и покой." (*Сологуб I, 131*).

Метафору "мир — греза" Сологуб воплотил в стихотворении, вновь демонстрирующем оппозицию *сон / мечта* с диаволически-негативпой точки зрения:

> Я страшною *мечтой* томительно встревожен:
> Быть может, этот мир, такой понятный мне,
> Такой обильный мир, весь *призрачен* , весь ложен,
> Быть может, это сон в могильной тишине.

И над моей томительной могилой
Иная жизнь шумит, и блещет, и цветет,
И ветер веет пыль на крест унылый,
И о покойнике красавица поет.
(*Сологуб, 257*)

В своем программном стихотворении "Индийский мотив" (*Бальмонт, 134*) Бальмонт также использует мотив "жизнь — сон" ("Жизнь есть *сон бытия*", *133*)[2]. Он, однако, отягощает эту стандартную романтическую метафору типично диаволической эмфатизацией, говоря о "сновидениях сновидений", создавая мета-образование, аналогичное рассмотренному выше "чувству чувства" и другим подобным тавтологическим конструкциям: "Как *сны*, возникшие в прозрачном свете дня, | Как *тени* дымные вкруг яркого огня |...| Как на поверхности потока белизна, |...| Так жизнь с восторгами и с блеском заблужденья | *Есть сновидение иного сновиденья*." В своем стихотворении "Смертию-смерть" (*142*) Бальмонт описывает расщепление сна на ночное сновидение и (неожиданное, пугающее) его явление в дневном мире: "Я видел *сон*, не все в нем было *сном* |...| Я расскажу, по силе разуменья, | Свой *сон*, — он тоже не был только *сном*..."

Романтическую метафору "жизнь — сон" мы находим в чистом и ничем не осложненном виде у Гиппиус: "...Мешается, сливается |*Действительность и сон*..." (*I, 14*); "О, дни мои мертвые! Ночь надвигается — | И я оживаю. И *жизнь моя — сны*. |...| Какие *живые, великие сны!*" (*"Сны", I, 121-122*); ср. также у Добролюбова: ("А мне ведь, братцы, чудо объявилося, |*Явь во сне* иль *сон во дне*..." (*II, 52*); и, уже в форме совершенно банального сравнения — у Брюсова: "...*Жизнь* прекрасна, как сказка, как *сон*..." (*I, 64*).

В большинстве стихотворений, однако, *сон* как признак лунного мира теней находится в оппозиции к рациональному миру повседневности: "Я весь день, все вчера, проблуждал по *стране моих снов*; | Как больной мотылек... |...| Этот *мир моих снов* с ветерком целовал в *полусне*. |...| Только *сон*, только *сны*, без конца, открываются мне..." (*Брюсов I, 86*); "...То будет только *сон* неясный, — неясный и ненужный *сон*!" (*I, 105*); "В час, когда гений вечерней прохлады | Жизнь возвращает цветам, | К *Озеру Снов*, по знакомым тропам, | Медленно тянутся гады. | Там они, в ясной и чистой тиши, |...| Правят под месяцем липкие ласки, | Слизью сквернят камыши. |...| *Сны* мои черны, — и снова я пьян | Мутным вином искушенья." (*"Озеро Снов", I, 129-130*); "Мне страшный *сон* приснился..." (*Сологуб, 156*); "Ты в стране недостижимой, | Я в больной долине *снов*..." (*251*); "Я спал. Я был свободен. | Мой дух соткал мне *сон*. |...| Я был свободен, целен. | Я спал. Я был один." (*Бальмонт, "Сон", 153-154*). В этом стихотворении особо подчеркивается остраняющее воздействие снов. Дневной мир кажется совсем другим при лунном свете, который "все знакомые предметы делает чужими и новыми"; см. также Гиппиус: "*Сны странные* порой нисходят на меня..." (*I, 59*); "Шли годы. Он | Вступил в *привычный дикий* сон..." (*Добролюбов II, 55*)[3].

В отличие от п а с с и в н о г о падения и погружения во сны (этот процесс часто ассоциируется с "движением вниз", с "утопанием"), *мечта* в большей степени связана с представлением об а к т и в н о м воображении или проецировании страстно желаемого, идеального мира. *Мечта* и *любовь* часто уравниваются между собой как очевидные, непосредственно переживаемые эмоции, в противоположность мнимым чувствам теневого мира снов или сверх-чувствам потустороннего мира: "...Есть ли *там* и *любовь и мечта?*" (*Брюсов I, 70*): Так же, как и *сон, мечта* может представать объективированно, даже персонифицированно и являться человеку, выстраивая при этом собственный фантастический мир:

> "Моей *мечте* люб кругозор пустынь, | Она в степях блуждает вольной серной. |...| Она |...| Стоит, глядит, не шелохнет травой, | И прочь идет с поникшей головой." (*Брюсов, "Моя мечта", I, 71*); "...И ко мне через много столетий | Долетели больные *мечты...*" (*I, 75*); "...Я запер дверь и проклял наши дни. | И вот тогда, в таинственной тени, | Явился мне *фантом* женоподобный. |...| Смирись, поэт! *мечтанья* прокляни | И напиши над ними стих надгробный!" (*"Сонет к мечте", I, 85*); "...Как *мечта* одинок, я *мечтами живу*, | Позабыв обаянья бесцельных надежд..." (*I, 100*); "...Умрите, умрите, слова и *мечты*, | Что может вся мудрость пред сном красоты?" (*I, 105*).

Сон здесь — это составная часть жизни, эротической страсти, тогда как *мечта* и *слово* являются результатами (художественного) творчества, порождающего более прочную реальность, нежели призрачный мир снов: "Создал я в тайных *мечтах*, | *Мир идеальной природы*, — | Что перед ним этот прах: | Степи, и скалы, и воды!" (*I, 111*); "...Но *вечен только мир мечты*" (*I, 112*); "...Я одною *мечтою* волнуем: | Умереть, не поверив *мечтам...*" (*I, 120*); "...Но вы, *мечты* мои! *провиденья искусства*! | Ряды замышленных и не свершенных дел! |..." (*I, 122*). Хотя мечты — это вымысел, а не действительность, они идеальны, художественны и суггестивны — в противоположность пошлой предметности физической реальности: "...Я все *мечты* люблю, мне дороги все речи..." (*Брюсов, "Я", I, 142*; здесь же отождествляется *искусство* и *мечта*: "На острове *Мечты*, где статуи, где песни..."); "...Есть живое возрожденье! | Краски, розы, нагота! | Так, творите вы мгновенье... | Кто же вас творит? — *Мечта*." (*I, 175*).

В символике видений мифопоэтического символизма (СII) *сон* и *мечта* сливаются в "Виденья Красоты": "Там вечны *сны* блаженные | В прозрачной *мгле мечты*, | Там вечны сокровенные | *Виденья Красоты*. |...| Там счастие Безбрежности, | Где слито все в одно. |..." (*Бальмонт БП, 118*); "...Но, милый брат, и я и ты — | Мы только *грезы Красоты*, | Мы только капли в вечных чашах | Неотцветающих цветов |..." (*БП, 191*); "...И только в нем ежеминутно ново | *Видение* земного бытия. |..." (*БП, 193*).

> Однако, в рамках мнимого мира СI диаволизируются и видения: "В моих зрачках — лишь мне понятный *сон*, | В них *мир видений* зыбких и обманных, |..." (*II, 96*); "Ты глядела мне в душу с *улыбкой* богини. | Ты со мною была, но была на картине. | Ты собой создавала

виденье искусства, | Озаренное пламенем яркого чувства. |...” (*БП, 136*); “...Идут *виденья* странные, — | Похожи на людей. |...” (*I, 231*); “...Растут толпою *люди-привиденья.* | Они встают безбрежностью голов, | С поникшими, как травы, волосами, |...” (*III, 210*); “И если я прежде был твой, | Теперь ты мое *привиденье,* | Тебя я страшнее — живой, | О тень моего наслажденья! |...” (*БП, 150*); “...Много скрыто *видений* во мраке души. |...” (*Минский, 391*).

Сфера *мечты* у Бальмонта также разделена на позитивную (мистическую, космическую, эротическую) и негативно-деструктивную части. Вот примеры, относящиеся к “позитивной мечте”: “Мне грезились *миры, рожденные мечтою,* | Я землю осенял своею красотою, |...” (*БП, 164*); “Чем ярче ты жила как светлая *мечта,* | Тем ниже ты теперь в холодной глубине, | Где рой морских червей, где сон, и темнота. |...| Твой образ навсегда я заключил в тюрьму. | Тебе прощенья нет. Не будет. Никогда.” (*IV, 81*); “Она [Луна] опальная *мечта,* |...” (*“Восхваление Луны”, БП, 214*); “*Мечтой* свой дух одень, | В ином не жди привета. | Чем выше над землей, | Тем легче хлопья снега, |...” (*БП, 200*); “Нет, Ночь! Когда душа, *мечтая,* | Еще невинно-молодая, | Блуждала — явное любя, |...” (*“Злая ночь”, IV, 72*); “Я тебя обожгу поцелуем томительным, | Несказанным — одним — поцелуем *мечты,* |...” (*II, 40*).

Негативная, диаволическая *мечта* почти не отличима от деструктивного *сна*: “В душе холодной *мечты* безмолвны. | Я слышу сердцем полет времен, | Со мною волны, за мною волны, | Я вижу вечный — все тот же — *сон.*” (*Бальмонт БП, 122*); “...Забудь. Надежды нет. | Ты вверился *мечте* обманчивой и странной. |...” (*БП, 98*); “Рабы *мечты* и сладострастья, | В себе лелеют дар певца, | Они навек приносят счастье, | И губят, губят без конца.” (*БП, 134*); “...Где, преданный *мечтам,* | Какой-то призрак болен, | Упрек сдержать не волен, | Тоскует с долгим стоном |...” (*БП, 185*); “Я поманил царя *мечты бессонной*: |...” (*III, 198*); “Ты *мечтой полусонной* уходишь за грань | Отдаленных небесных глубин. | *Пробудись* — и восстань, и воздушную ткань, | Развернув, созерцай не один. |...” (*БП, 191*); “Не жизнь, а прозябанье | В позорном *полусне*: | Я пил без колебанья, | Искал *мечты* в вине. |...” (*БП, 166*); “В храме гениев *мечты* | Слышу возгласы несмелые. |...| Все цветы воздушно-белые. |...” (*БП, 119*).

Превосходство *мечты* над *сном* особенно ярко выражено в стихотворениях Сологуба, для которого “сон наяву” всегда означает бегство от невыносимой повседневности: “...И затаилася *мечта,* | Но в ней я все ж завоеватель, | Хоть жизнь моя совсем не та.” (*Сологуб, 86*). Хотя мечты и недолговечны (“Сгорели юные *мечты*...”, *105*) и обманчивы (“Обманувшие *мечты*”, *107*; “И невозможная *мечта*...”, *123*), они дают единственный выход из плена собственного “я” и из тюрьмы быта:

“Ах, раздвиньтесь, стены душные. |...| И *мечты* свои воздушные | На меня, как рати, двинь.” (*107*); “...Та *мечта,* что в безрадостной мгле | Даровала вчера мне забвенье, | На иной и далекой земле | Сно-

ва ищет себе воплощенья." (*119*); "*Мечтатель, странный миру,* | Всегда для всех чужой, |..." (*124*); "*Мечты* горят, зовут. Бежать бы в чуждый край..." (*133*); "Живи и верь обманам, | И сказкам, и *мечтам...*" (*143*); "...А потому, что в мире нет | Моим *мечтам* достойной цели, | И только ты, нездешний свет, | Чаруешь сердце с колыбели." (*209*); "...В беспредельности стремленья | Воплотить мои *мечты*..." (*284*); "*Мечтою* облелеян, | Желал высоких дел, |..." (*157*); "...И созидаю мир великий, | Мою *мечту*. | А то, что раньше возникало, — | Иные *сны*, — | Не в них ли кроется начало | Моей весны? | Моя *мечта* — и все пространства, |...| Весь мир — одно мое убранство, | Мои следы. |..." (*Сологуб V, 113*); "*Мечта* далеких вдохновений, | Любовь к *иному бытию,* | Стреми вдали от воплощений | Твою эфирную ладью. |..." (*V, 156*); "...И голоса *мечты* смолкают, |...| Забыв надменные порывы, |...| Все то, чем душу я заботил, | Ответ непробудный *сон*." (*V, 211*); "...Мимолетнее зарницы | *Красота — мечта,* — |...| Я, без думы и без *грез*, | Смутно помню: где-то были | Слезы вешних гроз." (*I, 77*); "...*Мечте* исполнения нет, | Но радость моя без границы." (*I, 152*); "...Входит бледный *рой мечтаний* | В круг больных и злых теней, — |..." (*I, 30*); "...И напрасно кипит напряженно *мечта*, — | Этот *мир* и суров и нелеп: | Он — немой и таинственный склеп, | Над могилой, где скрыта навек красота. |..." (*I, 103*); "...Безумно-радостной *мечтой* | Себя пред вами забавляю, |...| От места к месту я иду. |..." (*I, 110*); "...Спешу в *мечтаниях* создать | Черты тающейся богини. | Какой-то давний, вещий *сон* | Припоминаю слабо, смутно: |..." (*I, 111*)[4].

В творчестве Анненского оппозиция *сон / мечта*, оставаясь в пределах диаволических категорий, в то же время весьма специфически модифицируется и усложняется: у *сна* возникает еще один оппонент в виде *бессонницы* (или *полусна*), *бреда, кошмара*[5], а *мечта* отчасти противопоставляется жизни, действительному, конкретному переживанию. В связи с первой оппозицией ср.: "Когда на *бессонное ложе* | Рассыплются *бреда* цветы | Какая отвага, о боже, | Какие победы *мечты*!..." (*Анненский, 67*). Полусон и бессонница у Анненского угрожают целостности Я[6]:

"Бывает час в *преддверьи сна*, | Когда беседа умолкает, | Нас тянет сердца глубина, | А голос собственный пугает, |..." (*68*); "...Как в *кошмаре*, то и дело: | «Алкоголь или гашиш?» |..." (*76*); "Эта ночь бесконечна была. | Я не смел, я *боялся уснуть*: |...| И не знал я, придет ли рассвет | Или это уж полный конец... | О, смелее... *Кошмар* позади, | Его страшное царство прошло, |..." (*81*); "Это — лунная ночь *невозможного сна...*" (*82*); "...И знал, что *спать я не могу*: | Пока уста мои молились..." (*83*); "Я устал от *бессонниц и снов...*" (*90*); "Нет, им не суждены краса и просветлсньс; | Я повторяю их на память в *полусне...*" (*91*); "Какой тяжелый, темный *бред*! | Как эти выси мутно-лунны!..." (*100*); "...*Бред* — или воочью | Мы на полустанке | И забыты ночью?..." (*106*); "...О чьем-то недоборе | Косноязычный *бред...*" (*108*).

В "Трилистнике кошмарном" психологически тематизируется процесс засыпания и протекание отдельных фаз сна: "Вы ждете? Вы в волненьи? Это *бред*. | Вы отворять ему идете? Нет! | Поймите: к вам стучится сумасшедший, |...| И вдруг я весь стал существо иное... | Постель... Свеча горит. На грустный тон | Лепечет дождь... Я спал и *видел сон...*" (*112-113*); "...Если ж верить тем шепотам *бреда,* | Что томят мой постылый покой..." (*133*); "...Ночью мне совсем *не спалось...*" (*136*); "*...Полусон, полусознанье,* | Грусть, но без воспоминанья..." (*163*); "...Я знаю, что *сон* я лелею, | Но верен хоть *снам* я, — а ты?..." (*165*); "...Просыпаюсь. Ночь черна. | *Бред* то был или признанье? | Путы жизни, *чары сна*, | Иль безумного желанья | В тихий мир воспоминанья | Забежавшая волна? | Нет ответа. Ночь душна." (*186*); "...*Кошмары* ночи так далеки, | Что пыльный хищник на припеке — | Шалун — и больше ничего." (*190*); "Какой *кошмар*! Все та же повесть..." (*209*); "...Но прав и я, — и дай мне спать. | Пока во *сне* еще не лгу я." (*"Бессонные ночи", 209-210*); "Игра природы в нем видна, | Язык трибуна с сердцем лани, | Воображенье без желаний | И *сновидения без сна*." (*"К моему портрету", 218*).

Последняя цитата — в своей двусмысленности — представляет удобный переход к парадигме *мечты*: от *бессонницы* ("без сна") к видению, не связанному с ночным миром, с миром *сна* (сновидение как *мечта*); сон наяву подменяет 'жизнь', порождает иллюзию некоего автономного существования: "...Одной *мы живем и мечтою*, | *Мечтою* разлуки с тех пор. | Горячешный *сон* волновал | *Обманом* вторых очертаний..." (*66*); "...Какая отвага, о боже, | Какие победы *мечты*!..." (*67*); (*мечта* здесь означает "иллюзию", "маску"); "...По лицу его тяжко проходит | Бороздой *Вековая Мечта*, | И для мира немые уста | Только бледной улыбкой поводит." (*77*); "...*Я жил унылою мечтою*, | Минуты светлые гоня..." (*79*); "...Это лунная ночь *невозможного сна*, |...| Это — лунная ночь *невозможной мечты...*" (*82*). Невозможность сна или снов здесь вступает в упомянутую выше оппозицию к *невозможности* — в смысле нереализуемости — мечты, то есть воображения, проецирования, тоски по потустороннему:

"Я ночи знал. *Мечта* и труд | Их наполняли трепетаньем..." (*83*); "...Я *мечтой* замираю | В белом глянце фарфора |..." (*121*); "...И музыки *мечты*, еще не знавшей слова... | О, дай мне только миг, но в жизни, не во *сне*, | Чтоб мог я стать огнем или сгореть в огне!" (*125*); "...Твои *мечты* — менады по ночам, |..." (*156*); "...Я не знаю, кем, но ты любима, | Я не знаю, чья ты, но *мечта...*" (*160*); "Не могу понять, не знаю... | Это *сон* или Верлен?... | Я люблю иль умираю? | Это *чары* или плен?..." (*187*); "...Ты не придашь *мечтой* красы воспоминаньям, — |..." (*196*); "...И нежных глаз моих *миражною мечтою* | Неужто я пятна багрового не стою, |..." (*197*); "...Даже в мае, когда разлиты | Белой ночи над волнами тени, | Там не *чары* весенней *мечты*, | Там отрава бесплодных хотений..." (*199*).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. В лирике Соловьева оппозиция *сон / мечта* еще слабо выражена, причем, как правило, значение *сна* принижается и он воспринимается как иллюзия, фикция, как след воспоминаний об исчезнувшей действительности: "...Весна умчалась, и нам осталась | Лишь память о весне — | Средь жизни смутной, как *сон* минутный, | Как счастие во *сне*." (*Соловьев, 70*); "Бескрылый дух [у Соловьева это всегда символ 'неодухотворенности' или 'бездуховности'] землею полоненный,| Себя забывший и забытый бог... [здесь также очевидна связь между негативной иллюзорностью *сна* и *забвением*] | Один лишь *сон*, — [...] Один лишь *сон* — и в тяжком пробужденьи [...]" (*80*); "Какой тяжелый *сон*! В толпе немых видений [...]" (*87*); ср. почти идентичное: "...И в этот миг незримого свиданья | Нездешний свет вновь озарит тебя, | И тяжкий *сон житейского сознанья* | Ты отряхнешь, тоскуя и любя." (*113*); "...В эти *сны* наяву, непробудные, | Унесет нас волною одной. [...]" (*117*); "...Только белый свод воздушный, | Только белый *сон* земли... [...] Неподвижная отрада, | Все слилось как бы во *сне*... [...]" (*134*). Крайне редкое употребление слова "мечта" препятствует его определенной категоризации: "...Тоскуя, вспомнил он святую красоту, | Бессильный ум, к земной пыли прикован, | Напрасно призывал нетленную *мечту*. [...]" (*81*); "...Трепет бескрылой *мечты*. [...]" (*94*). У Соловьева особенно отчетливо звучит обращение к гностическому мотиву земного бытия как "дурмана, сна, опьянения" (*H.Jonas 1934, 113* и сл.): "Душа в материи погружена в сон" (*там же, 114 и сл.*), тьма отравила и усыпила душу (словно укусом змеи) (*114*; о "мире сна" в маньеризме ср. также: *G.R. Hocke 1987, 199 и сл.*).

У Фофанова мы находим как примеры ясного разграничения между *сном* и *мечтой*, так и примеры почти полного их отождествления и взаимозаменимости. Сначала приведем несколько примеров разграничения: "...Но что я дам взамен природе необъятной | За *сон* житейский свой, святой и благодатный, [...]" (*Фофанов, 80*); "...И я застыл в окаменелой маске. | Довольно *снов*, — усни без *сновидений*!..." (*157*). Намного чаще *мечта* предстает в качестве видения: "...и слагается стих, | И теснится мечта за *мечтою*. [...]" (*60*); "...Гремит в кустах — везде *мечта* моя | Найдет приют, как властная царица. [...]" (*113*); "...И думал: так *мечты* поэта, | Звеня, стремятся от земли — | К любви, в лазурь тепла и света, [...]" (*121*); "...Гроза прошла, мои *мечты* | Полны таинственных созвучий. [...]" (*129*); "...Ночь вся полна ароматной *мечтой*. [...]" (*208*). В следующих примерах *сон* и *мечта* смешиваются или подменяют друг друга: "...И род людской, как *бред земной мечты*, | Исчезнет *сном* — и даже смерть забудет... [...]" (*98*); "...Я на него, безмолвен и уныл, | Смотрел в *мечтах* холодных и бесстрастных. [...] И было мне обидно и смешно | За детский *сон*..." (*108*); "...*Я — сон ее*, она ль мое *виденье* — | Мне все равно... [...]" (*124*); "...Все тихие *мечтания* зовет | К забытым *снам*, к потерянной свободе. [...]" (*155*); "...*Мечты* исчерпаны до дна, | Иссяк источник вдохновенья, | Но близко, близко возрожденье, — | *Иная жизнь иного сна!* [...]" (*210*).

Нейтрализация обоих аспектов грез (сна и мечты) происходит тогда, когда подчеркивается фиктивный или проективный характер внутреннего опыта (это относится также к диаволической девальвации "видения"): "Вселенная во мне, и

я в душе вселенной. |...| Покуда я живу, вселенная сияет, |...” (*Фофанов, 51*); “...Тайная жизнь, прозябая кругом, | Дышит и сыплет холодным огнем. | Веет и грезит, и мнится: сейчас | *Мир, как виденье*, умчится из глаз.” (*179*).

Ср. также у Коневского: “...*Сон* летаргический, душный и мрачный, |...” (*Коневской, 2*); “...*Мечтая* реки вольные, | Нам в *сон* идти пора. |...” (*46*); и Случевского: “Весла спустив, мы катились, *мечтая*, | *Сонной* рекою по воле челна; |...” (*Случевский, 73*), “Мне грезились *сны* золотые! | Проснулся — и жизнь увидал... |...| На *сны не* взглянуть, как на правду, | На жизнь не взглянуть, как на *сон*!” (*88*); “...Может быть, что между днем и ночью, | Не во *сне*, но у пределов *сна*, |...” (*93*). Минский также активно использует всевозможные вариации на тему ‘жизнь (мир) есть сон’: “...Не грусти, что во мраке ночном | Люди мертвым покоятся *сном*, |...” (*Минский, 9*); “...В тесной тюрьме видит *сны*. | Горе проснувшимся! В ночь безысходную |...| *Сны* беззаботные, | *Сны* мимолетные | *Снятся* лишь раз.” (*29*); “...А теперь *кошмар иной* |...| Не во *сне*, не в час ночной — | Наяву и в полдень шумный. |...| И — увы — не *просыпаюсь* |...” (*33*); “...Когда любовь и скорбь и все — лишь *сон* бесцельный? |...” (*35*); “...Спустился *сон* и мир забвением кропил |...” (*40*); “...Любовью ко *сну во сне вся жизнь* моя была, |...” (*70*); “На *экран* пробегающих будней, | Отошедший, сквозь *сон* я гляжу [кино как игра теней и снов],...” (*"В кинематографе", 73*); “...Город закутан в забывчивый *сон*. |...| Город закутан в *серебряный сон*.” (*113*); “...Я вдруг проснусь от *сна* печали и позора. |...| Я вечных звезд боюсь в недремлющей дали. | При блеске их лучей темнее *сон земли*.” (*117*); “...Иль просто жил сквозь *сон*, душой переселяясь |...” (*130*); “...Любовь должна быть *сном* | Несбыточным, *мечтой* недостижимой, |...” (*132*); “...Увы! Если горе мое — только *сон*, | То с жизнью лишь вместе рассеется он, | И *нет от него пробужденья*!” (*209*); “Как *сон*, пройдут дела и помыслы людей. |...” (*339*); “Вся *жизнь* моя — великий, смутный *сон*. |...” (*361*).

Следующие цитаты из Бальмонта демонстрируют не всегда однозначный характер дифференциации *сна* и *мечты*: “...*Мечтой* мы бежим все вперед и вперед. | Вселенная *сном* безмятежным уснула. |...” (*Бальмонт БП, 110*); “Среди песков пустыни вековой | Безмолвный Сфинкс царит на фоне ночи. |...| Рабы *кошмар* в граните воплотили. | И замысел чудовищной *мечты* |...| Восстал — как враг обычной красоты, | Как *сон*, слепой, немой и безобразный.” (*БП, 138*); “...Войдя, не выходит из сердца, навек отравляет *мечты*. |...| И снова *мираж* лучезарный обманно узоры плетет. |...” (*I, 55*); “Как вещий *сон* волшебника-Халдея, | В моей душе стоит одна *мечта*. |...” (*I, 222*); “...Как дышат *мечты* в ароматах, | Бесплотные образы снов. |...” (*БП, 231*).

Согласно *B. Lauer 1986, 330*, *сон* и *мечта* у Сологуба строго разграничены, причем первый относится к сфере ночного, внесознательного, а вторая означает подвластный сознанию сон наяву (так же, как и *греза*). У Сологуба сон порождает некий самостоятельный анти-мир по отношению к миру дневному (*там же, 53*), является как бы “изнанкой действительности” (*54*). То же самое подчеркивает и *G. Kalbouss 1983, 446*: “Мечта — это произвольный сон наяву, деятельность высшего порядка, посредством которой поэт общается с вечным миром. Не так обстоит дело со ‘сном’, который всегда является чем-то дурным, не будучи ‘произволен’, сон обманывает разум фальшивыми видениями, которые могут ускорить падение в ‘нижний’ мир.” О *мечте* у Брюсова ср.: *Эллис 1910, 175* и сл.

2. Романтический мотив 'жизнь (или мир) как сон' имеет богатую традицию в русской лирике XIX века: "...Вся *жизнь* его какой-то тяжкий *сон*..." (*Пушкин II, 201*); "...Что это — *жизнь или сон*? | Счастлив я или только обманут?..." (*А. Фет, 205*); "...И все, что мнится по безднам эфира, | И каждый луч, плотской и бесплотный, — | Твой только *отблеск*, о солнце мира, | И только сон, только *сон* мимолетный. | И этих *грез* в мировом дуновеньи | Как дым несусь я и таю невольно..." (*98*); "...Я *усну*, — и будет *сон* мой долог, | Будет долог, тих и непробуден." (*Голенищев-Кутузов, "Философские течения", 382*); "...*Уснуть*!... *уснуть* от всех бесчисленных терзаний, | Глубоким *сном* уснуть навеки, навсегда!..." (*Надсон, 240*). Вследствие романтической взаимозаменимости 'жизни' и 'смерти', сон может быть и предвосхищением смерти: : "...И солнце жгло их желтые вершины | И жгло меня — но спал я *мертвым сном*..." (*Лермонтов, "Сон", II, 82*). Ср. в раннем символизме: "...На том берегу отдыхают равно | Цветок нерасцветший и тот, что завял на лугу. | Всему, что вне жизни, бессмертье дано | На том берегу. |...| На том берегу кто *мечтою живет*, |...| Что *смертью* зовем, он рожденьем зовет | На том берегу. |..." (*Минский 1972, 133-134*); "Бледны и томительны все *сны* земного *Сна*, | Блески, отражения, пески, и глубина, |..." (*Бальмонт IV, 115*); "Все зримое — *игра воображенья* , |...| В несчетный раз — повторность отраженья. |...| Сознанье *сны* роняет пеленой. | Обман души, прикрытый тканью тела, |..." (*III, 194*); "Мир далекий, мир громада, | Отлетел, как *сон* пустой. |..." (*I, 103*); "Но что это, что там за *сон бытия*? |..." (*IV, 31*); "Проходит *жизнь как сон*, |..." (*I, 76*); "Жизнь... |...| *Сон*, создаваемый множеством, всех — и ничей. |...| Жизнь... |...| Царственный *вымысел*, пропасть глухая без дна, | Вечность мгновенья — миг красоты — тишина. |..." (*II, 152*); "Жизнь проходит, — вечен *сон*. | Хорошо мне, — я влюблен. | Жизнь проходит, — сказка — нет. | Хорошо мне, — я поэт. |..." (*БП, 248*); "Все прошлое, ускользнуло, как *сон*. |..." (*I, 87*); "Всегда разнообразных, он [бог] хочет новых *снов*, |..." (*БП, 261*); "Есть души в мире — те же тучи, | Для них *земля — как сон*, как твердь; |..." (*БП, 134*); "...И жизнь с ее игрой мгновенной | Пред ним скользит, как *сон*. |..." (*II, 151*); "Ища улыбки глаз бездонно-влажной, | Он видел *сон земли* — не *сон небес*, |..." (*БП, 140*); "Не праздно я здесь воплощен. | И ярко я *сплю* — наяву. |..." (*БП, 242*); "...Но, предчувствуя райские радости, | Пред которыми *жизнь — только сон*, |..." (*Сологуб I, 167*); "...Отгони своим дыханьем | Звуки жизни, *жизни сны*, |...| Очаруй мой дух унылый, |...| Грезой девственной и милой, | Небледнеющей *мечтой*." (*IX, 178*); "...И только усладу *мечтаний* | Спасти от огня я успел. | Я жизни свободной не знаю, | В душе моей — мрачные *сны*, |..." (*V, 98*); "В мире нет ничего | Вожделеннее *сна*, — | Чары есть у него, | У него тишина, |..." (*I, 118*); "Вне миров проносился | Неразгаданный *сон*. | Никому не *приснился* | Никогда еще он. |..." (*I, 124*).

По *Брюсов, "Miscellanea", VI, 384*, мечта равноценна действительности (по крайней мере для мечтающего): "*Мечта* — всегда действительность, реальный факт для того, кто *мечтает*. Фикция, вымысел художника, становится действительностью, входя в сознание читателей, зрителей, слушателей...". Диаволический мир снов в равной степени и охватывает, и выталкивает: "И снова царство снов | Сомкнется надо мной..." (*Брюсов, ЛН 85, 41*); с одной стороны этот мир иллюзорен, а с другой — становится защитой от банальной повседневности. И Баратынский ощущал в себе нечто промежуточное, чувствовал себя как бы посредником "между двумя мирами": "Мир я вижу, как во сне,..." (*Брюсов VI, 41*).

Основополагающие в этой связи идеи Шопенгауэра ("Мир как воля и представление") весьма критически рассматриваются Соловьевым в его работе "Кризис западной философии", *Соловьев I, [1874], 74 и сл.*

3. Ср. дополнительные примеры на тему сна у Брюсова: "...Образы ночи греховной | Гаснут и тают, как *сон*, |..." (*Брюсов III, 219*); "...Висит надо мною *бесформенный бред,* |...| *Кошмар* не оставит раба. |...| Я снова хочу погрузиться в тот *сон*, | Где *тени видений* покинут меня, | Чтоб утром *проснуться* для дня. | Но нет возвращенья ко *сну* моему, |..." (*III, 223-224*); "*Грезы* быстрые, как чайки, | Мчатся в область тайных *снов*, |..." (*III, 224*); "Вся жизнь моя — *бесформенная греза,* | И правды нет в *бреду,* и *смысла нет* во *сне* — |..." (*III, 224*), "...И день не узнает, как трепетный *сон* | Полночным призывом, заклятьем смущен. |..." (*III, 249*); "...Но, быть может, я [сфинкс] — поэта | Воплощенный легкий *сон*? |..." (*III, 283*); "...Все надежды невозможны, | Все, что счастье, — только *сон*! |..." (*III, 293*).

Ср. также у Мережковского: "...*Мир* исчезнет, как зарница | В полуночных небесах; | *Все, что есть, нам только снится*, | Вся природа — дым и прах! | Наши радости — мгновенны, | Как обманчивые *сны*, | Как в пучине брызги пены, | Как над морем блеск луны. |..." (*Мережковский, "Будда", 85-86*).

"Вся жизнь моя — великий, смутный *сон* |..." (*Минский, 361*); "По *сонным* улицам, как *призрак сна*, я шел, |..." (*I, 143*); "В разлуке горькой сладкий *Сон* | Единый был мне утешитель. |..." (*III, 98*); "Бежит от усталых очей моих *сон*, | В усталую душу тревога стучится, |..." (*390*); "Даже дня всевидящее око | Не подсмотрит *сон* святой. |..." (*III, 86*); "...Но как ни сладки поцелуи, | Темны мои *немые сны*. |..." (*Сологуб IX, 29*); "...Ходит *неведомый сон*. | В *сон*, непонятный и странный, | Лес как душа, погружен." (*IX, 159*); "...И чей бессмертно-вечный *сон*, | О тени гибельные, вами | В недобрый час отягощен, | Как небо облаками? |..." (*V, 61*); "...Пусты просторы, томительно жестки. | Никнут ветвями *во сне* непробудном березки. | Грустны вокруг меня сжатые нивы. | Чудится мне, что враждебно они молчаливы." (*V, 96*); "Этот *сон* — искуситель, | Он *неправдою* мил. |..." (*I, 35*); "...Без печали дожидайся | Утешительнаго *сна*. |..." (*I, 74*).

Сон у Бальмонта часто равнозначен *призраку* и *обману*; сон становится результатом обмана чувств, вызванного безумием или опьянением: "...Нет обманности — в *сне*, все правдиво — в весне..." (*Бальмонт IV, 119*); "...И *сон* любви как *призрак* встанет, | И вновь и вновь меня *обманет* |..." (*I, 140*); "И если б была ты не бесстрастною тенью, | И если б не сказкой был *сон*, |...| Но в сказку, я в сказку влюблен." (*IV, 66*); "Мне снятся поразительные *сны*. | Они всегда с действительностью слиты. |..." (*III, 189*); "Меж трав прозрачных и прямых, | Бескровных, как они, | Тот звук поет о *снах* немых: | «*Усни — усни — усни*». |..." (*БП, 219*); "*Сомнамбулы* тянулись к вышине, | И каждый дух похож был на другого, | Все вместе стыли в *лунном полусне*. |..." (*III, 197*); "...Быть как цветок *полусонный* |...| Тихо, но жадно упиться | Тающим *сном*. | Счастье ночной белладонны — | Лаской убить. |..." (*БП, 156*); "Я — просветленный, я кажусь собой, | Но я не то, — я остров голубой: |...| Я вольный *сон*, я всюду и нигде |..." (*II, 142*); "...И были так странно певучи | Беззвучные смутные *сны*. |..." (*БП, 104*); "...Молчит пустыня сонная | И вечно видит *сны*. |..." (*I, 232*). В этот период мы изредка встречаем у Бальмонта позитивную оценку "царства сна" (и его обитателей): "Да легкие хлопья летают |...| Мы — пушистые, чистые *сны*. |..." (*БП, 117*); "В этом царстве

тишины | Веют сладостные *сны*, |...” (*БП, 129*); “...И *сон* чужой тревожим ласками, |...” (*БП, 254*); “Есть поцелуи — как *сны* свободные, |...| Нет меры *снам* моим, и нет названия. |...” (*БП, 251*).

Чаще *сон* и *смерть* предстают как взаимозаменяемые состояния, причем абсолютная (неискупленная, диаволическая) смерть как “сон без сновидения” считается *non plus ultra*: “...Это — *сон* вековых непробудных снегов, | Это — *Смерти* молчанье...” (*Бальмонт I, 233*); “И *Сон* и *Смерть* равно смежают очи, | Кладут предел волнениям души |...| Дают страстям *заснуть* в немой тиши. |...| К тому свой взор склоняет Ангел *Сна*, |...” (*I, 134-135*); “Ангел *снов* невиденных, |...” (*Сологуб, V, 67*); “Суровый призрак, демон, дух всесильный, |...| Ты шлешь очам *бессонным сон* могильный. |...” (*Бальмонт, БП, 92*); “Семь темных духов ходят в темном поле, |...| Во имя *снов*, молчанья, и неволи. |...” (*III, 211*); “И всюду *сон* и бледность на земле. |...” (*III, 127*); “Всюду вижу как *сон* — запрокинутый труп |...” (*I, 85*); “Цветы, расцветая, | Немой красотою | Приветствуют Вечность и вянут во *сне*. |...” (*I, 217*).

Появление в рамках символики СП парадигмы *сна* явно сигнализирует о разрушении мифопоэтического мира, которое у Блока начинается довольно рано: “...Какой-то *призрак* — *сон* вчерашний — | Кривлялся в голубом окне. |...” (*Блок-Белый, ПП, 96*).

4. Ср. дополнительные примеры у Коневского, который отождествляет сферу мечты со сферой природы: “...*Мечтая* реки вольные, | Нам в *сон* идти пора. |...” (*Коневской, 46*); “...Я прошел за грань *мечты*, | Но и там таилась ты. |...” (*64*); “Живя давно в чаду *мечтаний*, | В своем великом *забытьи*, |...” (*91*); “Я юн, как *мечта*, и я стар, как *природа*, | Хранитель событий и *снов*. |...” (*101*); ср. также у Случевского: “...Лги, лги, *мечта*, под видом убежденья — | Не все в природе цифры и паи, |...| И у *мечты* законы есть свои; |...” (*Случевский, 57*).

В своем стихотворении “Огни Прометея” Минский (*Минский, 12*) называет Прометея “мечтателем” и “выдумщиком”. В других местах он также подчеркивает иллюзорный характер *мечты*: “...Что лживы все *мечты*, желанья, помышленья, |...” (*38*); “Увы! Вас нет нигде... В одних *мечтах* людей | Живут *мечты*. |...| Лишь сердца гордого кипящие *мечты* | Сверкнув, уносятся бесследно, | Как звук приснившийся, как позабытый *сон*, |...” (*I, 144*).

Ср. дополнительные примеры на тему *мечты*, которая и у Брюсова в этот период встречается чаще, чем *сон*; нередко в качестве синонимов употребляются также *бред* и *греза*: “Что за тени: ты ли, *греза*? |...” (*Брюсов III, 217*); “...Я *властелин сознанья и мечты*! |...| Со мной мой свет — среди бессменной мглы, | Со мной *мечты* — свободны и светлы, — |...” (*III, 225*); “...Но *мечта* человека | *Так же, как мир*, — без конца.” (*III, 226*); “...И вот *Мечта* — с хлыстом и в амазонке, |...| Со мной *Мечта* — туманный силуэт, |...” (*III, 231-232*); “Затерявшись в толпе, я люблю | *Мечтать* и словам отдаваться | И, любуясь на *грезу* свою, | Над миром далеким смеяться. |...” (*III, 241*); “...И лишь *мечта* ведет нас в мир иной, |...” (*III, 247*); “...Пред ним *мечты* мои составят вереницы. |...| И вспомню я сквозь *сон*, что был поэтом я, |...” (*III, 252*); “Не смею все *мечты* вложить я в стих, |...” (*III, 252*); “...Но жалкие *мечты*! кругом и отовсюду | Видения идут...” (*III, 258*); “...Гаснут, как солнца, *мечты*, |...” (*III, 261*); “...Вы дерзкой юности *мечты* |...| В творчества бессильный *бред* |...” (*III, 264*); “...Но я в *мечтах* нашел все, все, что я хотел.” (*III, 270*); “...Были безумны и святы *мечты*. |...” (*III, 271*);

"...Его [солнца] сиянье только *снилось*, |...| Земле свои приветы крикнут: | Они растают, как *мечты*! |..." (*III, 283*); "...Возможности переживаем в *грезах*, |..." (*III, 285*); "...Когда *Мечта* и Буйство правят, | Я слиться с жизнью буду рад? |..." (*I, 270*); "...Вперед, *мечта*, мой верный вол! |..." (*I, 278*).

5. Диаволический мотив 'мир — сон' и у Бальмонта, и у Минского превращается в кошмар, а "кошмарность" сплавляется у них с "мечтаниями": "Ты вся — в *кошмарностях*, в разорванных *мечтаньях*, | В стихийных шорохах, в лохмотьях, в бормотаньях, | Шпионов любишь ты, и *шепчет* с Ночью раб, | Твои доносчики — шуршанья змей и жаб. |..." (*Бальмонт IV, 72*); "И в просторе пустыни *бесплодной*, | Где недвижен *кошмар* мировой, |..." (*БП, 139*); "Ты выразил ужас неволи — | И бросил в беззвездный предел | *Кошмары* исполненных боли, | Тобою разорванных тел. |..." (*БП, 263*; ср. также: *Бальмонт, "Нескончаемый кошмар", I, 129-13* и *"Кошмары", I, 219 и сл.*); "Из бездны, где в цепях безумный демон бился, | Кошмар чудовищный был вихрем занесен |...| И *греза* ангела, и демона *кошмар* | По прихоти судьбы сплотились в дух единый: |...| О, лживый дух, родной и чуждый тьме и свету, | Душевных сил разлад! О, как мне близок ты! |..." (*Минский I, 241*).

Относительно редко встречается слово "мираж" как выражение фиктивности мнимого мира: "...Какой-то новый мир мерещился вдали — | Несуществующий и вечный, | Кто цели неземной так жаждал и страдал, | Что силой жажды сам *мираж* себе создал | Среди пустыни бесконечной." (*Минский 1972, 128*).

6. В стихотворении "Двойник" Анненский связывает амбивалентную тождественность Я и Не-Я (или Ты) с аналогичной осциллирующей неразличимостью *сна* и *яви*: "Не я, и не он, и не ты, | И то же, что я, и не то же: | Так были мы где-то похожи, |...| Одной мы *живем и мечтою*, | *Мечтою* разлуки с тех пор. | Горячечный *сон* волновал | Обманом вторых очертаний |..." (*Анненский, 66-67*).

XIII
ВОСПОМИНАНИЕ, ПАМЯТЬ; МИГ, МГНОВЕНИЕ; ЗАБВЕНИЕ

Без преувеличения можно сказать, что мифопоэтический СII непосредственно основывается на диаволической модели СI[1]. Без ее учета парадигматическая реконструкция СII осталась бы фрагментарной, да и попросту невозможной. В особенности это касается прагматического контекста — то есть горизонта ожиданий современного *native reader*'а (который в известной степени сам должен был быть "символистом"), читателя, чье восприятие было сформировано исходной моделью СI.

Если, таким образом, реконструкция парадигматики символов СII предопределяется тем, что было "задано" моделью СI, то символизм третьей фазы одновременно использует о б е модели (то есть СI и СII) в о д н о м и том же тексте. Это приводит к семантической и н т е р ф е р е н ц и и и аксиологической осцилляции обеих исходных моделей (I+II) внутри о д н о г о текста, на чем нередко идет тонкая игра.

Сравнительный анализ парадигматики СI-СII-СIII выявляет два типа р а з л и ч и й между этими тремя моделями символизма: во-первых, различия семантические, которые состоят, главным образом, в том, что актуализуются лишь определенные аспекты семантической системы, а другие приобретают значимость в качестве "нулевых позиций". Во-вторых, аксиологические различия, возникающие, с одной стороны, при упразднении или добавлении семантических позиций, а с другой, вследствие различия в ценностной корреляции этих позиций как внутри данной модели символизма, так и между разными моделями.

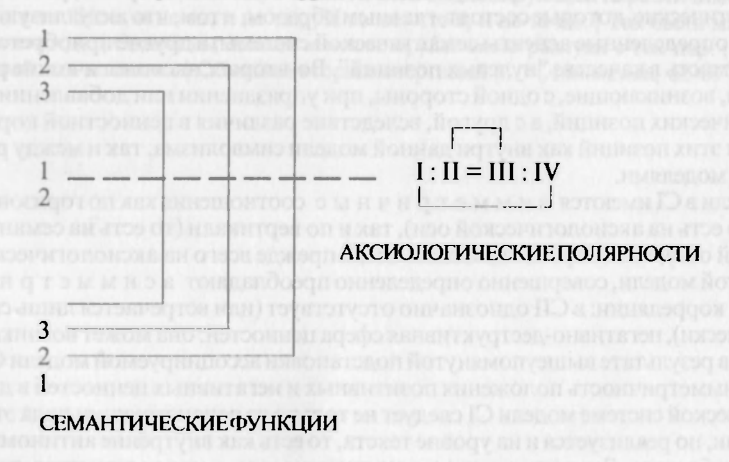
Если в СI имеются с и м м е т р и ч н ы е соотношения как по горизонтали (то есть на аксиологической оси), так и по вертикали (то есть на семантической оси), то в мифопоэтическом СII, и прежде всего на аксиологической оси этой модели, совершенно определенно преобладают а с и м м е т р и ч н ы е корреляции: в СII однозначно отсутствует (или встречается лишь спорадически), негативно-деструктивная сфера ценностей; она может возникать лишь в результате вышеупомянутой подстановки ассоциируемой модели СI.

Симметричность положения позитивных и негативных ценностей в диаволической системе модели СI следует не только из реконструкции кода этой модели, но реализуется и на уровне текста, то есть как внутренне антиномичное сообщение. Диаволист использует при этом как аксиологическую, так и семантическую противоречивость: логически и прагматически взаимоисключающие позитивная и негативная ценности (одного и того же мотива) представляются как одновременные и — в крайних случаях — как равноценные. Их аксиологические "валентности" при этом как бы снимаются, нейтрализуются или — с точки зрения диаволиста — растворяются в "Ничто". Так, на-

пример, *воспоминание-II* и *воспоминание-III* абсолютно "равноценны" (в терминах модели CI: "без-различны" в смысле фаталистического "все равно"); собственно целью диаволического д и с к у р с а и является именно эта нейтрализация и аннигиляция аксиологических полярностей. Или мотив "жить воспоминанием", с одной стороны, указывает на позитивное содержание (равноценность или превосходство фиктивного, то есть *сна, мечты* и т. д. по сравнению с реальным, фактическим опытом, то есть *бытом*), которое в то же самое время (и в равной степени) означает негативно-деструктивное состояние саморазрушения и эфемерности "мнимого мира". То же самое относится и к остальным мотивам на осях II-III и I-IV, причем последняя (то есть позитивная / негативная семантическая модальность 'активно-транзитивно') по сравнению с осью II-III значительно менее развита. Это в еще большей мере относится к модели CII.

Диаволическая "симметрия" таким образом конституирует соотношение "И-И" и "Ни-Ни" между противоположными, обычно взаимоисключающими ценностями. В результате н а у р о в н е с м ы с л а , а также в сфере ценностной и интенциональной интерпретации текста возникает "пустое" сообщение.

Этой аксиологической нейтрализации соответствует аналогичная нейтрализация семантических позиций, то есть снимается не только горизонтальная полярность (II-III, I-IV), но и вертикальные оппозиции между 'воспоминанием' — 'мигом' — 'забвением' и т. д. Эти лексемы таким образом становятся семантически синонимичны, образуя в своей совокупности некую (новую) парадигму, новый класс эквивалентности. На схеме это вертикальное соотношение отмечено арабскими цифрами[2]:



Образно выражаясь, можно говорить о "ротации" семантических функций (а значит, и основной оппозиции 'воспоминание/память' *vs* 'забвение') вокруг некоей "нулевой точки", или нулевой линии, представленной здесь

пунктиром. Эта "нулевая точка", в которой "совпадают" ценности и значения всей парадигмы, семантически репрезентируется мотивом 'мгновения'; диаволический 'миг' становится в каком-то смысле "нейтрализатором", "миг воспоминания" и "миг забвения" тождественны по значению и по смыслу, то есть они одновременно синонимичны и эквивалентны: выражения "жить воспоминанием" и "забвенность" обладают одним и тем же референтом, подразумевающим, впрочем, нечто более или менее фиктивное или умственную игру.

Семантическая фигура о к с ю м о р о н а в модели CI порождает аксиологический комплекс п а р а д о к с а или наоборот: на дискурсивной поверхности текста развертывается смысловое противоречие, исходная семантическая фигура которого заложена (в виде оксюморона) в глубинной структуре текста или всего корпуса текстов диаволического символизма (ведь *δόξα* по-гречески обозначала комплекс интерпретантов, представляющих *communis opinio*, некую модель действительности)[3].

Существует, конечно, принципиальная разница между п а р а д о к с а л ь н ы м дискурсом моделей CI и CII[4]. Если парадокс как основная форма мышления любого герметического, мистического, апофатического, то есть религиозного в узком смысле этого слова дискурса порождает и з б ы т о к смысловых возможностей и интерпретаций, становясь, тем самым, отражением абсолютной *coincidentia oppositorum* в "Верховно-Едином" (*unio mystica*), то диаволический парадокс указывает в противоположном направлении: он манифестирует п у с т у ю референцию и *contradictio in adiectu*, результатом чего является не "избыток", а дефицит смысла, его н е х в а т к а . Мистическая, апофатическая риторика "несказанного" (то есть не-передаваемого в своей сверх-реальности Метафизического, Абсолютного) в диаволическом дискурсе редуцируется до риторики "невыразимого" или "невысказанного"; разговор о не-говорении или о невозможности ничего сказать выявляет, таким образом, имманентный для коммуникации вообще парадокс. Символическое содержание в CI "диаволизируется", означающее и означаемое расщепляются, а реальность "дереализуется".

В CI, и в еще большей степени в CII, пассивно-интранзитивное (рефлексивно-медиальное) значение явно доминирует над активно-транзитивным. Здесь можно говорить о своего рода "грамматической иконичности" с референтом, который с помощью метаязыка описывается как 'статичность', 'беспредметность', 'абстрактность', 'бесцельность', 'бессмысленность' и т. д. Отсюда же и пристрастие к отвлеченностям типа "забвенность", "мгновенность", "минутность" и т. д.

Сколь бы ни были сомнительны утверждения, базирующиеся на статистических оценках ч а с т о т н о с т и тех или иных мотивов, нельзя все же не отметить, что у представителей модели CI вполне определенно прослеживаются следующие основные тенденции: чаще всего вся парадигма в целом фиксируется в поэтическом творчестве Брюсова, сразу за ним следует Бальмонт, и с небольшим отставанием Сологуб и Гиппиус. Более важно, однако, весьма нерегулярное распределение внутри самой этой парадигмы: чаще всего встречается (центральный) мотив *мига* или *мгновения* (у всех представителей CI); примерно вдвое реже — но все еще сравнительно часто — обнаруживается мотив *забвения*. Еще меньше (вновь примерно вдвое) цитат с мотивом *воспоминания*. Цепочку замыкает *память*, которая в CI является лишь

второстепенным вариантом *воспоминания*, в отличие от СII, где *память* как автономная парадигма находится в оппозиции к *воспоминанию* и частично аксиологически доминирует над ним. Отмеченную здесь частотность употребления различных мотивов следует учитывать при анализе приводимых схем. Сознательно суженный словарь раннесимволистской лирики делает еще заметнее постоянный повтор одних и тех же лексем (или одних и тех же парадигм), усиливая производимое ими впечатление невротической "персеверации" н а в я з ч и в ы х идей (понятие, вполне употребимое в "декадентской" среде и считавшееся ее представителями адекватным инструментом самоописания). Таким образом можно было бы говорить и об и к о н и ч н о с т и повтора одних и тех же лексем. С помощью метаязыка ее референт можно описать понятиями типа "пустой повтор", "порочный круг", "сериальность" (вспомним аналогичные тенденции в импрессионистической, позднеромантической музыке, например, у Равеля или Скрябина), "тотальное бездействие", "состояние Между", "качание маятника" (ср. ниже мотив тикания часов, репрезентирующий в самой себе осциллирующую дуальную, бинарную полярность)[5], "изнеможение" ("усталость") и т. д.[6]

Блоки цитат, относящиеся к отдельным парадигмам или мотивам, даже количественно верно отражают описанное здесь частотное распределение, так как соответствующие образцы представляют собой почти исчерпывающую "фильтрацию" полного корпуса рассматриваемых текстов лирики СI. За пределами данного исследования остается завершающий полную картину анализ положения рассмотренных мотивов в составе совокупной парадигматики СI (или символизма *in toto*), а также их анализ на уровне текстовой синтагматики и, наконец, в сфере прагматики, рассматривающей символистскую поэзию как сообщение (или, в рамках СII, как "послание") в синхронистическом коммуникативном контексте кружковой семантики, которую Белый описывает в своих мемуарах как "язык посвященных" или "арго"[7].

	позитивная ценность		негативная ценность	
	активно-транзитивно	пассивно-интранзитивно	пассивно-интранзипивно	активно-транзитивно
невоспоминание				неспособность вспомнить (забвение-IV)
память, воспоминание	воскрешение прошедшего ("былое")	воспоминание как состояние и образ жизни ("жить воспоминанием")	диаволическая манера воспоминания, воспоминание как навязчивое состояние	невозможность, бессмысленность воспоминания ("невозвратное")

память, воспоминание	биографически-повествовательная мотивация стихотворения	фиктивность вспоминаемой жизни (*воспоминание = сон / мечта / бред*)	воспоминание как средство саморазрушения, самоотравления		2
	память как запас воспоминаний ("книга памяти")	ср. память-I (из "глубины памяти")	состояние, акт деструктивного воспоминания ("память изменяла")	ср. память-III	3
миг, мгновение	запомненный, хранимый миг (*миг-книга*)	визионерское или креативное состояние мгновенности ("миг воспоминания")	негативное, несвершившееся мгновение ("миг обмана")		1
		мгновение самозабвения ("миг забвения")	мгновенность как бренность, мимолетность ("мгновенный", "минутный")		2
		забыть себя ("забыться")	быть забытым, забвенность, богооставленность("забытый богом")		3
забвение	сознательная жажда забыть ("все забыть" = не-воспоминание негативного)	само-забвенность ("забыть себя") как позитивная бессознательность	деструктивная само-забвенность	желание забыть	2
	ср. забвение-I/2	забвение как состояние и образ жизни (=воспоминание-II) ("забвенность")	забвение как смерть, саморасточение, диссоциация (забвение=смерть)	амнезия, невозможность, бессмысленность воспоминания (воспоминание-IV/1)	1
незабвенис	императив не-забвения	незабвенность ("забвенья нет")	неспособность к забвению	ср. не-забвение-III	
	I	II	III	IV	

ВОСПОМИНАНИЕ

Воспоминание-I/1 (позитивно, активно-транзитивно)
как "воскрешение прошедшего"

Эта модальность воспоминания как достигнутого обретения прошедшего (*былого*) встречается в CI весьма редко потому, что диаволическому миру она остается, в общем, чужда. Немногочисленные примеры этой позитивной деятельности воспоминания в основном отсылают к визионерскому воспоминанию мифопоэта (ср. аналогичную парадигму в CII). Но и в своей позитивной ипостаси диаволическое воспоминание фиксируется в состоянии "мгновенности"[8], "внезапности" (*в миг, вдруг*), в обманчивой "мнимости лунного мира"[9].

Образцы этой парадигмы обнаруживаются прежде всего у Брюсова и Минского, тогда как у других представителей CI они почти отсутствуют: "...*И вспомню* я сквозь сон, что был поэтом я, | И помутится вся, до дна, душа моя, |...| *Былое бытие* переживу я в миг, | Всю жизнь *былых* страстей и жизнь стихов моих, |..." (*Брюсов III, 252*). Позитивное восприятие *былого* (бытия) как подлинной "живой жизни", перед которой меркнет нынешнее существование, в рамках CI так же, в сущности, парадоксально, как позитивная оценка воспоминания вообще, каковой оценкой, в частности, ставится под вопрос осмысленность и жизненность настоящего. Отождествление Брюсовым (см. в предыдущей цитате) поэта с его творчеством или "жизни поэта" с "жизнью поэзии" ("жизнь страстей" = "жизнь стихов") основывается на развоплощающем, "нарративизирующем" воздействии былого, в результате которого с диаволической точки зрения любой жизненный текст становится текстом художественным[10]. Эта развоплощающая сила прошедшего или воспоминания еще отчетливее проявляется в парадигме пассивно-интранзитивного *воспоминания-II/1* и *II/2*: "Когда *былые дни* я вижу сквозь туман, | Мне кажется всегда — то не мое *былое*, | А лишь прочитанный восторженный *роман*. |...| *Припомнить* блеск побед и боль заживших ран |...| От горя и любви остался ряд *страниц*! |..." (*Брюсов I, 86*).

Следующая цитата из Брюсова демонстрирует лунный характер диаволического воспоминания: "...И поет мне голос древний, | Колокольчик, *о былом*. | Словно в *прошлое* глядится | *Месяц*, вставший над рекой, |...| Лишь одни *воспоминанья* | Я живыми не донес. |..." (*Брюсов, "Голос прошлого", I, 373-374*); ср. также у Минского: "...Увидел кровь я при луне. |...| Я *вспомнил* твой пытливый взор, | И все в *былом* вдруг стало ясно..." (*Минский I, 145*); "На небесах твоих горят *воспоминанья*, | Как звезды яркие — чем дальше, тем светлей, |..." (*Минский, 398*). Иногда этот мотив встречается несколько в ином виде: "...Но *вдруг, припомнив о былом*, | Она венок из роз срывала, |..." (*Брюсов III, 291*); "Небесный луч *воспоминаний* | Внезапно вспыхивает в ней [в душе]" (*Сологуб, 110*).

Воспоминание-I/2 (позитивно, активно-транзитивно)
как биографически-повествовательная мотивация стихотворения

Эта модальность воспоминания упоминается здесь лишь для полноты; в CI она играет весьма второстепенную роль, тогда как высказывание лирического Я в CII (особенно в мифопоэтических стихотворных циклах Блока) всегда находится в перспективе активного воспоминания (ср. *воспоминание-I/2* в CII)[11].

Мотивация лирического дискурса как текста воспоминания обнаруживается прежде всего у Брюсова, который и в этом отношении стал образцом для раннего творчества Блока: "...И *вспомнится* мне ночь..." (*Брюсов III, 222*); "...Ты *помнишь* заветно мистический час..." (*III, 220*); "...*Помню* горы, лес и поле,..." (*III, 253*); "...*Помню* я: росой минутной | Окропил меня Морфей..." *(III, 293)*; "*Я помню*: мы вдвоем сидели на скамейке..." (*Гиппиус I, 63*).

Воспоминание-II/1 (позитивно, пассивно-интранзитивно)
как состояние и образ жизни

В диаволике пассивно-интранзитивная модальность вообще доминирует над активно-транзитивной независимо от позитивности или негативности их оценки. Это доминирование проявляется как количественно, так и качественно. На уровне программатики (или идеологии) пассивно-интранзитивный облик диаволиста восходит (в позитивном отношении) к классическому мотиву *vitae contemplativae*, к стремлению к *ἀταραξία*. В негативном отношении эта позиция созерцательности оправдывается диаволическим нигилизмом, который любую *vita activa* объявляет бессмысленной. В мифопоэтическом CII именно такая *созерцательность* представляет собой диаволический, противопоставленный художественному и экзистенциальному *творчеству* полюс. В жизнетворчестве CII в мистический "миг встречи" (ср. парадигму *мгновения-II* в CII) сливаются воедино прошлое и настоящее, миф и современность, искусство и жизнь. В противоположность этому позиция диаволиста ("жить воспоминанием") отличается развоплощением (фикционализацией) реальности, потерей настоящего и обманом — даже в тех редких случаях, когда она позитивна[12]:

"...Он жил *былым, своим воспоминанием*, | Перебирая в *грезах* быль и сны, | И весь казался обветшалым зданьем, | Каким-то сказочным преданьем | О днях далекой старины. |..." (*Брюсов I, 259*); "...Милый, но если и новой любви | Ты посвятишь свои *грезы*, | В *воспоминаниях* счастьем живи, | Мне же оставь наши слезы. |..." (*I, 41*); "...Образы ночи греховной | Гаснут и тают, как сон; | Сердцу привольно — и словно | *Прошлому я возвращен*. | (*III, 219*); "Люблю я *вспоминать* утраченные дни. |..." (*III, 244*); "Жизнь для нее была изгнаньем, |...| А красота — *воспоминаньем*..." (*Минский III, 109*); "Текущий миг блаженства иль забот, | Едва родясь, отравлен *созерцаньем*. | Святое впереди: Оно зовет, | Прекрасное за мной горит *воспоминаньем*. |..." (*Минский III, 147*).

Воспоминание-II/2 (позитивно, пассивно-интранзитивно) — "фиктивность вспоминаемой жизни"

Старый, канонизированный романтизмом топос "жизнь есть сон (мечта)" в CI эстетизируется и тотализируется: фиктивность и сновидность процесса воспоминания гарантирует отождествление искусства и жизни. Именно из-за того, что для эстетика (Киркегор)[13] или современного декадента не может быть прямой, активной непосредственности, его собственное существование протекает в положении "Между", в качании между фикцией и рефлексией, в состоянии "неподлинности"[14]. Идеал непосредственности ("живая жизнь") в CI действует *ex negativo* и в качестве фона для парадоксального оправдания эстетики мнимости, непостоянства, неидентичности и лунного осциллирования (*мерцания*).

Примеры, демонстрирующие лунный характер диаволического воспоминания как сомнамбулического состояния диссоциированной Души, чаще всего встречаются у Брюсова и Бальмонта: "...Луна плыла за дымкой облаков, | ...| То был ли *бред*, опять *воспоминанья* | *Прошедшее*, воскресшее во мне!..." (*Брюсов I, 52*); "Что за тени: ты ли, *греза*? | Ты ли, дума *о былом*? |..." (*III, 217*); "Мне *снится прошлое. В виденьях полусонных* | Встает *забытый* мир и дней, и слов, и лиц. |...| О *тени прошлого*, как властны вы над нами!" (*I, 215*); "...*Былое* — как светлая сказка!" (*III, 248*); "...*Вспомнил* счастье, *вспомнил сны*, | Все, что *было* так светло, | Так ушло — ушло — ушло. |..." (*Бальмонт БП, 160*); "...Что просияло, что мелькнуло, | Что душу пламенем прожгло, | Ужели в *прошлом* потонуло, | И гладь *былого* — как стекло. |...| Чтоб в час заветных оживлений | С тобой все *пережить опять.*" (*Брюсов III, 269*). В последнем примере Брюсов трактует жизнь после смерти ("вечную жизнь") как состояние тотального воспоминания. Мыслим при этом следующий вариант: посюсторонняя жизнь понимается как проекция вспоминающего сознания, находящегося в потустороннем мире. Ту же направленность имеет и следующая цитата из Бальмонта: "...*Я вспоминал*, я уклонялся, | Я изменялся каждый *миг*, | Но ближе-ближе наклонялся | Ко мне мой собственный двойник. |..." (*Бальмонт БП, 156*); "...*Я помню* этот мир, утраченный мной с детства, | Как сон непонятый и прерванный, как бред..." (*Брюсов I, 304*); "...Я был не одинок во храме страсти, | Дал подсмотреть свой потаенный сон, | И этот храм позором соучастий | В святых *воспоминаньях* осквернен!" (*I, 318*); "...В тихий мир *воспоминанья* | Забежавшая волна? |..." (*Анненский, 186*); "...Ты не придашь мечтой красы *воспоминаньям...*" (*Анненский, 196*).

Итоговая формула рассматриваемой парадигмы дается в брюсовских дневниках: "Не живу никогда, не дышу мгновением. А после, его *вспоминая*, постигну. Все — в воображении и в мечте." (*Брюсов, Дневники, 62*).

Воспоминание-III/1 (негативно-интранзитивно) — диаволическая манера воспоминания, "навязчивое воспоминание"

Негативная сторона воспоминания — навязчивое состояние фиксированности на прошлом, которое овладевает человеком или, по крайней мере, вызывает депрессивное состояние (*усталость*). Здесь сходятся негативность навязчивого воспоминания и негативность "неспособности к забвению" (ср. парадигму *не-забвения-IV*).

"Я жить устал среди людей и в днях, |...| Уже в *былое* цепь уходит далеко, | Которую зовут *воспоминаньем.* |..." (*Брюсов, "L'ennui de vivre", I, 293*). "Грустный час *воспоминаний*! | Их без слов встречаю я |..." (*III, 248*); "И он взглянул...|...| Ты будешь *помнить* бред объятий и все, и все мечты минут, |...| То будет только сон неясный..."(*I, 105*); "...Что с тех пор я томлюсь, *вспоминая*, | Что и нынче волнуюся я. |..." (*I, 120*); "...На прахе охладелом | *Былого бытия* | Природою и телом | Томлюсь безумно я." (*Сологуб, 173*); "...И *былого* мне жалко, | И мечты. |...| *Вспоминал* я жестокий, | Долгий путь..." (*Сологуб, 184*).

Персонифицированное воспоминание — это "демон": "*Воспоминанье*, с нежной грустью, | Меня в глаза целует...|...| *Воспоминанье*, с грустью нежной, | Вновь близит страшный поцелуй." (*Брюсов, "Час воспоминаний", I, 466-467*); "...Кто чист душой, в чьем сердце не живет | *Воспоминаний демон* неотлучный." (*Минский, 123*); "...Я вдаль иду один. *Воспоминанья.* | Как будто тают сотни жадных рук. |...| Закрыв глаза, *забудусь. Вспоминаю* | Молчанье, лампы свет и груды книг. |..." (*Брюсов III, 263*); "...Он тихо ляжет на ладонь, | И обо мне *напомнит* вновь. |...| В его пылающей крови | Ты *вспомнишь, вспомнишь* обо мне." (*Сологуб, 328-329*); "...*Воспоминания* давно | Стоят угрюмо у порога..." (*IX, 64*).

Воспоминание-III/2 (негативно, пассивно-интранзитивно) как "средство саморазрушения"

Воспоминание действует в прямом смысле диаволически — как *яд* ("яд воспоминаний") или *цепь;* и то и другое — проявления змеиной сущности всех разрушительных для психики сил[15]:

"...Но есть в душе *воспоминанье*, | Как змей лежащее на дне. |..." (*Брюсов, "Жрец Изиды", I, 146*); "...Так я несу моих страданий | Давно наполненный фиал. | В нем лютый *яд воспоминаний*, | Таясь коварно, задремал. | ..." (*Сологуб, 153*); "...Милее мука, если в ней | Есть тонкий *яд воспоминанья* ..." (*Анненский, 197*); "...Осталась бурая кайма, | Да *горький чад воспоминанья*, |..." (*78*); "...И от *яду на мгновенье* | Знаньем кажется незнанье." (*85*); "О, эти сны! Из тьмы *воспоминаний* | во тьму ночей летят они ко мне, |..." (*Минский, 271*); "...Живу без жизни, не страдая, | Сквозь сон все реже *вспоминая* | В тени угасшие огни. |..." (*Гиппиус II, 84*).

Воспоминание — IV/1 (негативно, активно-транзитивно) — невозможность, бессмысленность, безрезультатность воспоминания

Этот тип наиболее распространен и в то же время наиболее характерен для всей парадигматики воспоминания в модели CI. Акт воспоминания или сам кажется "невозможным" и "бессмысленным", или его результат (содержание воспоминания) имеет деструктивные, негативные черты. Провал позитивного воспоминания (= парадигма I и II) и торжество воспоминания негативного — в CI равноценны и равнозначны, сопровождаясь депрессивной позой "все равно".

Ср. следующие примеры мотива *невозвратного воспоминания* (или *былого*): "...В этот *миг* душа его [лебедь умирающий] желала бы | *Невозвратное вернуть.* | Все, чем жил с тревогой, с наслаждением, |...| Проскользнуло быстрым сновидением, | Никогда не вспыхнет вновь. | Все, на чем печать *непоправимого*, | Белый лебедь в этой песне слил, |..." (*Бальмонт БП, 98-99*).

Типичным для CI (и особенно для Бальмонта) является отождествление негативности воспоминания с поэзией и смертью, которые находятся под знаком негативной апокалиптики "никогда" (*Nevermore* из стихотворения Э. А. По "Ворон"). Диаволический *миг сознания* ("мгновение истины") в CI всегда равнозначен смерти (аналогично взгляду Нарцисса в зеркало); "Свеча горит и меркнет и вновь горит сильней, | Но меркнет *безвозвратно* сияние юных дней. |...| Чтоб было что *припомнить* на склоне трудных лет, |..." (*Бальмонт БП, 106-107*).

Парадигма *невозвратного,* как и все остальные парадигмы CI, на семантическом уровне образует оксюморон с парадигмой *вечного повторения* ("вечного возвращения" Ницше). На уровне аксиологии (то есть в качестве символа) они образуют амбивалентную или парадоксальную оппозицию: диаволист, с одной стороны, с наслаждением (то есть мазохистски) страдает от былого, которое разрушает всякую непосредственность Здесь и Теперь, с другой стороны, он приходит в отчаяние от возможности беспрепятственного доступа к прошлому — или от того, что означает подобный "возврат"[16]:

"Ужель *прошло* — и *нет возврата!* |..." (*Гиппиус II, 118*); "...Года идут, но сердце вечно то же. | Ничто для нас *не возвратится вновь.* |..." (*I, 61*); "...Но больше *нет возврата* | К тому, чем прежде был. |..." (*Бальмонт БП, 167*). *Воспоминание* и *забвение* образуют аналогичную амбивалентную оппозицию: "...Там есть *позабытая* вилла, |...| И *вспомнит погибшие дни.* |...| Он вскрикнет — и кинется страстно | Туда, где *былая* стезя...| Но тени пройдут безучастно, |..." (*Бальмонт БП, 102*); "...Я *вспомнил* молодость...Обычные *мгновенья* | Надежд, наивности, влюбленности, *забвенья,* |...| Зачем так *памятно*, немою пеленою, | Виденья юности, вы встали предо мною? | Уйдите. *Мне нельзя вернуться* к чистоте, | И я уже не тот, и вы уже не те. |..." (*БП, 163*); "...Иди, иди мой конь. Страшат *воспоминанья.* | Хочу *забыть себя,* убить самосознанье. | Что пользы *вспоминать*

теперь, перед концом, |...” (*БП, 165*); “...Перед неведомым склоняются колени, | И к *невозвратному* бегут потоки слез. |...| Иль эта мысль обман, и в *прошлом* только тени? |...” (*Соловьев, 140*); “...Мой взор всегда *к былому обращен.* | Оно *прошло* и — *не вернется снова.* |...| Иль ты б хотел, чтоб *прошлое вернулось*? |...” (*Минский I, 31*).

Акт воспоминания как и вспоминаемое (*былое*) отмечены смертью, тенью, обманом и отчаянием; в равной степени это относится и к будущему: “ Мир исчез. *Мертво былое* . | Даль грядущего пуста...” (*Минский, 229*); “...Чем жить, *измены выпив яд*, |...| Боясь *в былое* кинуть взгляд | И лишь *былое вспоминая.*” (*216*); “То был не смех мелькающих *мгновений*, | Не плач *воспоминании,* чуть живых, |...” (*152*); “Не буди *воспоминаний.* Не волнуй меня. |...| Был и я когда-то счастлив. Верил и любил. | Но когда и где, *не помню. Все теперь забыл.* |...| Для чего ж ты вновь со мною, *позабытый* друг? |...” (*Бальмонт I, 90*); “Не все ль *былое тень?* Так кто ж они? | Не дети ли *мечты? Мечта* лишь в силах | Сама собой действительность творить |...” (*Минский III, 185*). Здесь выясняется, что на диахронической оси диаволическое воспоминание продуцирует то же, что на синхронической оси творит сомнамбулическое сознание: они проецируют фиктивную (и тем самым смертоносную, ирреальную) действительность: “Морс чуть мерцает [в СI “мерцание” всегда является признаком интерференции, непостоянства, ирреальности и обманчивой мнимости лунного мира грез] под луной |...| Точно дух *навек ушедших дней* | Встал в *тени немых воспоминаний*, |...” (*Бальмонт БП, 125*); “*Воспоминанье* граничит с раскаяньем” (*БП, 102*).

Если на уровне бытия воспоминание проецирует ирреальный мир, то на уровне ценности оно способно продуцировать аналогичное “обессмысливание” или может, по крайней мере, казаться бессмысленным само по себе: “...Был человек...| И, знаю, *вспоминать* о нем *не надо*. |...” (*Гиппиус I, 37*); “...Бесполезно *вспоминаю* | И напрасно я зову. |...” (*Сологуб, 160*); “...Есть одно, что мне горестно *вспомнить* | Это *прошлые дни.* |...” (*Брюсов III, 242*).

В стихотворении “Воспоминание” Бальмонта (*Бальмонт V, 56-57*) воспоминание приобретает выдающие присутствие смерти признаки *льда* и *оцепенения* : диаволист пребывает в оцепенелом, статическом состоянии, противопоставляемом непосредственной полноте органической “живой жизни”, — но одновременно он наделяется чертами “прозрачности” и недоступной красоты (можно сопоставить это с пристрастием СI к сравнению мерности и оксюморонности художественного текста с кристаллами, алмазами или другими драгоценными камнями)[17]. В то же время эти кристаллические структуры (фиктивного) видения (*мечта, сон жизни, прозрачность, бесстрастие, воспоминание*) постоянно находятся под угрозой разоблачения, символизируемого “таянием льда”, “расплавлением”: “Снежные храмы в душе возвышаются, | Горные замки из чистого льда, | *Воспоминаньем* они называются, — | Но не тревожь их мечтой никогда. |...| *Воспоминанья кристалы застывшие*, |...| *Воспоминанья* граничат с раскаяньем, |...| Льды разомкнутся, смягченные таяньем...”

Не-воспоминание — IV/1 (негативно, активно-транзитивно)
как неспособность вспомнить (ср. забвение — IV)

'Мгновенность' диаволического существования обусловливает амбивалентное состояние амнезии, не-воспоминания или забвения. Особенно ярко эта амбивалентность представлена у Брюсова:

"...*Мгновения* тайны, как тайна, *мгновенны*, | И сердце *не вспомнит* об них. |..." (*Брюсов I, 107*); "...*Воспоминанья все* утратит, | В огне небес перегорит | И за познанье тайн заплатит | *Забвеньем* счастья и обид. |..." (*I, 315*); " (Орфей:) Ты *не помнишь*! *ты забыла*! | Ах, я *помню каждый миг*! | Нет, не сможет и могила | Затемнить во мне твой лик. | (Евридика:) *Помню* счастье, друг мой бедный, |..." (*I, 386*); "...Не *упомнишь* слов священных, | Сладких снов не сбережешь! |..." (*I, 297*); "На темном влажном дне морском, |...| Здесь нет цветов, и нет людей, | *Воспоминаний нет*. |..." (*Бальмонт БП, 218*); "...Я, не видя, *помнила*, светлого, его, | И душа *не вспомнила* больше ничего. |..." (*БП, 355*); "...*Воспоминания*, что призрачно-угрюмы, | Да *не восстанут* вновь из-за громады вод. |..." (*БП, 362*); "*Я вспомнить* чего-то никак *не могу*, | Но что *позабылось*, того и не жаль." (*Сологуб, 141*); "*С трудом я вспоминаю* что-то, | И безответна, и чиста, | За нотой умирает нота." (*Анненский, 157*); "...Полусон, полусознанье, | Грусть, но *без воспоминанья*..." (*163*); "О, замолчи, *воспоминанье* | К себе *былое* не зови! |..." (*Фофанов, 235*); "...*Нет силы вспоминать, и позабыть нет сил*. |..." (*Минский, 207*); "...*Не вспомнив* ни о чем живом, — | И смерть моя была бесследным торжеством. |..." (*Минский IV, 192*); "...Связь многих лет любви, надежд, *воспоминаний*. | И сколько в этот *миг* мучений я вкусил, |..." (*207*).

ПАМЯТЬ

В отличие от мифопоэтического символизма, в котором *память* является центральной мифологемой, вступающей в сложные, напряженные, нередко негативные взаимоотношения с *воспоминанием* (модели CI), символика *памяти* в CI образует почти немаркированную парадигму, в значительной степени синонимичную *воспоминанию* и количественно едва заметную. В CII *память*, наоборот, количественно и прежде всего качественно преобладает над *воспоминанием*, которое, в свою очередь, приобретает тенденцию к синонимичности с мифологемой *памяти*. Нейтрализующее действие в обоих случаях оказывает доминирующий полюс оппозиции *воспоминание / память*.

Память — I + II (позитивно)
как акт/продукт позитивно оцениваемого воспоминания;
"запас воспоминаний"

В CI *память* относительно редко встречается как позитивная ценность (а если и встречается, то по большей части в значении CII). Память — это "клад воспоминаний", (хорошо охраняемый) "запас", сконцентрированный, возможно, в некоей "книге"[18]:

"...И жили они, эту тайну *храня*, | И *память* о жизни, о горестной жизни, | Была их наградой в небесной отчизне. " (*Брюсов I, 137*); "...И в *памяти* слабеющей | Все прошлое, вся жизнь моя встает. |..." (*Гиппиус I, 129*); "...Все образы, что *память нам хранит*, | В одежде холодеющих весталок, |..." (*Бальмонт БП, 260*); "...*Память* — горница златая, | Верь крылатым — и огню!" (*БП, 386*); "*Хранятся в памяти*, как в темной *книге*, | Свершившиеся таинства ночей, | Те, жизни чуждые, святые *миги*, |..." (*Брюсов I, 318*); "...Думы скитались в просторе пустом, | *Память* безмолвно раскрыла *альбом*, | Тяжкий альбом, где вседневно страдальцами | Пишутся строфы о счастьи *былом*...|...| Что-то в душе просыпается, | Что-то и ей *вспоминается*...| *Память* дрожит, уронивши альбом, |..." (*I, 94-95*).

У Бальмонта *память* как позитивная ценность становится предвосхищением избавления (в смысле CII) — хотя и не до конца однозначно: "Точно зов, но зов загробный, встанет *память* прошлых дней. |..." (*Бальмонт II, 73*); "Если ты поэт и хочешь быть могучим, | Хочешь быть бессмертным в *памяти* людей, |..." (*Бальмонт БП, 242*); ср. также у Минского: "Так пусть хоть краткий *миг* он слух ваш равнодушный | Баюкает, как *память* детских грез, |..." (*Минский III, 137*); "...И *памяти* рассеянная тьма | Яснеет вновь...*Былое* — воскресает. |..." (*Фофанов, 102*); "Прими мои цветы — невинный дар полей, | Они еще полны, как *память*, аромата; |..." (*162*); "...И *память* о милом когда-то |...| Растет...уйдет без возврата. |..." (*170*).

Только у Случевского обнаруживается пример противопоставления диаволического *воспоминания* и мифопоэтически-религиозной ценности *памяти*: "*Воспоминанья* вы убить хотите?! |...| *Воспоминанья* — вечные лампады |...| Одна лишь *память* светит на пути...| Но если вдруг *воспоминанья* дрогнут, — | Погаснет все, и некуда идти...|..." (*Случевский, 213*).

Единственную в своем роде попытку персонифицировать диаволическую мифологему *памяти* в образе *лунной жены* (негативная София в параллель к негативному демиургу) представляет собой следующее стихотворение Минского: "О, *память бледная*! Над жизнью одинокой | Взошла ты вновь, как темная *луна* | Восходит над пучиной вод глубокой. | О, грустных дум *царица*, как она — | *Царица волн*...|..." (*Минский, 214*).

Понятие "глубь памяти" отождествляется в CI с негативно демонизированным бессознательным[19]: "...Но в сладких думах о победе | Из *глубей памяти* встает, | Как образ, воплощенный в меди, | Холодных замыслов расчет. |..." (*Брюсов III, 264*); "...Пусть же в *памяти потонет* | Золотой и белый день. " (*I, 341*).

Память — III + IV (негативно)
как состояние или акт "деструктивного воспоминания"

В своей негативности *память* почти не отличима от *воспоминания — III/IV*. Диаволическая память (или ее содержание) деструктивна, обманчива, ирреальна.

"Проснувшись — один я опять, | Но *память* злобно светла, | И должен я вновь сознавать, | Что два года, как ты умерла. " (*Брюсов*

III, 238); "...О *память*! Кровавый застенок! Где не молкнут стоны страданья, |..." (*III, 295*); "...Женские мимолетные лица | И смутная *память* шагов." | (*I, 174*); "...И полумертвые руины | Полузабытых городов | Безмолвны были — как картины, | Как голос *памятных* годов. |..." (*Бальмонт БП, 156*); "*Я помню*... Ночь кончалась, |...| И *память* изменяла, | Тебя я *забывал*. |..." (*БП, 166*); "*Память* склонилась у входа, | К темной стене припадая. | В черной подземной пустыне | Мертвые спят караваны, | Спят вековые твердыни, | Богом *забытые* страны." (*I, 223*); "...Здесь уснувший дух не носит тяжких *памяти* оков, | Оттого что в царстве смерти *нет мгновений*, нет веков." (*Минский, 342*); "Гаснет *память*, не влекут желанья. |..." (*Случевский, 93*); "В душе ни смеха, ни уныния...| Ты, голос *памяти*, — молчи! |..." (*Брюсов I, 375*).

МИГ, МГНОВЕНИЕ

Парадигма *мгновения* становится посредником между воспоминанием и забвением; *миг* является одновременно и наивысшей и нулевой точкой диаволического, эстетического существования, вечным "Между", точкой перелома от Вчера к Завтра, от бытия к небытию, от истины к обману. Диаволист по своей природе "моменталист", эстетическое всегда является (лишь) *на миг* ("мгновенно"), оно зажато между ирреальностью прошедшего и ирреальностью будущего. *Мгновение* — как и все остальные диаволические мотивы — по своему значению является лишь оксюмороном и амбивалентно с точки зрения ценности: оно отмечает момент, "внезапность" некоей (эстетической) данности, экстатически выводящей человека из времени; одновременно уникальность *мгновения* препятствует его интеграции в земное бытие, *мгновение* непередаваемо и *безмолвно*.

Все, что переживается и созерцается под знаком *мгновенности*, несет в себе черты эстетического; и наоборот, эстетическое обретается лишь в мгновении, на миг, оно недоступно произвольному повседневному сознанию и его прагматике. Таким образом, *мгновение* как форма проявления "вечного" (то есть оцениваемым позитивно) сливается с *мгновением* — выражением "бренности" (то есть оцениваемое негативно). Для обоих полюсов характерна вневременность — позитивно оцениваемая как отрешенность, а негативно — как утрата. Эта аксиологическая оппозиция между *мигом-II* и *мигом-III* дополнительно осложняется противопоставлением мгновения как фиктивного продукта (или состояния), с одной стороны, *воспоминания* (соответственно: *памяти*), а с другой — *забвения* (оппозиция *мига-II/III-1* и *мига-II/III-2*). В этой сложной крестообразной симультантности аксиологических (II *vs* III) и семантических (1 *vs* 2) функций выявляется упомянутая выше центральная позиция данной парадигмы в модели СI, которая в свою очередь становится фоном для символики *мгновения* модели СII.

Если категория *мгновенности* в СI внутренне противоречива — то есть семантически она подразумевает "пустой референт", а аксиологически — парадокс "полноты Ничто", — то *мгновение* в мифопоэтическом СII сохраняет собственные данность и сущность, более того, оно становится ядром мифо-

религиозного переживания, точкой перелома, в которой обретает реальность *coincidentia oppositorum*.

Заканчивая данное вступление, необходимо отметить тот факт, что в CI практически отсутствует систематическое различение между *мигом* и *мгновением*, хотя уже намечается определенная тенденция, нашедшая свою кульминацию в CII: *мигом* обозначается в первую очередь некая минимально возможная длительность (то есть количественный временной элемент), тогда как *мгновение* соответствует переживаемому, вневременному (то есть экстатическому) моменту психически-визионерской реальности.

Миг-мгновение — I/1 (позитивно, активно-транзитивно) — хранимый в памяти миг

Мгновение как объект активного *воспоминания*, как его прямая цель, состоящая в стремлении раствориться в (фиктивной) наличности момента, вырванного из *забвения* (из *былого*), в CI само рассматривается в качестве главного предмета поэтического творчества. Отсюда и пристрастие к рифме "миг — книг(а)": прошедшее — предшествующий жизненный текст — образует некий ряд *(цепь, венок) мгновений*, переплетенных друг с другом в соответствии с диаволическим принципом судьбоносного *сплетения*:

"Сожжемте ж прошлое, *сплетем в венок мгновенья*, | Начнем свою Весну, скорей, *теперь, сейчас!*" (*Бальмонт V, 59*). Мгновения хранятся и живут в "книге" (в книге "жизни"): "...Мысль полна глухих предчувствий, |...| Пусть же в строфах, пусть в искусстве | Этот *миг* навеки дышит!" (*Брюсов I, 112*); "...Мы дышим комнатною пылью, | Живем среди картин и *книг*, | И дорог нашему бессилью | Отдельный *стих*, отдельный *миг*. |..." (*I, 174*); "...Настало что-то...Как дети, | Сознаем мы исполненный *миг*. | Утро в холодном свете, | Ты лучше песен и *книг*!" (*I, 183*); "Ты — женщина, ты — *книга* между *книг*, | Ты — *свернутый, запечатленный свиток*; |...| В его листах безумен каждый *миг*. |..." (*I, 179*); "Хранятся в *памяти*, как в темной *книге*, | Свершившиеся таинства ночей, | Те, жизни чуждые, святые *миги*. |...| Что в *миге* будет все погребено! |..." (*I, 318*); "...Иль, навсегда приветив *книги*, | Веков мечтами упоен, | Я вам отдамся, — *миги! миги*! — | Бездонный, многозвонный сон? |..." (*I, 270*); "...Приходит день, приходит *миг*: | Признав заветные приметы, | Ночному богу тайных *книг* | Возобновляешь ты обеты. | Приходит день, приходит *миг*: |..." (*I, 399*). В следующей цитате представлены все три парадигмы сразу: "...Я вдаль иду один. *Воспоминанья* | Как будто тянут сотни жадных рук. |...| Закрыв глаза, *забудусь. Вспоминаю* | Молчанье, лампы свет и груды *книг*...|...| *На миг* я дрожью *воскрешаю миг*. |..." (*Брюсов III, 263*); ср. также стихи: "...Бесконечны пути совершенства, | О, *храни каждый миг бытия!* |..." (*I, 132*); "...Но эти взоры, *миги*, речи | *Запоминаю* и ловлю. |..." (*Брюсов III, 278*).

Миг-мгновение — II/1 *(позитивно, пассивно-транзитивно)* — *визионерское или креативное состояние мгновенности*

Для "моментализма" модели СI *мгновение* является единственной и абсолютной точкой отчета, которая релятивизует все остальные ценности (у Бальмонта (*БП, 127)* речь идет о "правде мига"): с этой точки зрения позиция "мгновенности" раннесимволистского декадентства совпадает с пониманием искусства, игнорирующим его морально-этическое измерение, когда нет ни лжи, ни "низких чувств": "Что во мне есть, то истинно. Не человек — мера вещей, а *мгновение.* Истинно то, что признаю я, что признаю *теперь, сегодня, в это мгновение.*" (*Брюсов, "Истины", VI, 6*). Изоляции и одиночеству диаволиста соответствуют "единственность" и дискретность быстро исчезающего мига, его невозвратность (*Брюсов, там же, 45*), которую поэт в своем творчестве пытается воспроизвести ("*миг* более живого чувствования",— *Брюсов VI, 46*), которую он стремится удержать как "мелькнувшее мгновение" (*там же, 45*)[20]. Зафиксированные в противоположной парадигме (III/1) сомнения в возможности восстановить *мгновение* ("*Мгновения* отходят в могилу без надежды воскреснуть",— *там же*) имеют весьма и весьма противоречивый характер.

Если экстатическое *мгновение* в жизнетворчестве модели СII считается "фокусом" жизни художника, то для раннесимволистского импрессионизма оно знаменует собой наивысшую степень жизненной интенсивности: "Я каждой *минутой сожжен,*| Я в каждой измене живу..." (*Брюсов VI, 251* — о Бальмонте)[21]. *Мгновение* как единство переживания (то есть мистически-визионерского *unio* религиозного художника СII) в СI д и с с о ц и и р у е т на мельчайшие *impressiones* — впечатления, ощущения: "Я *художник мгновений,*| Я певец *вдохновений...*", *(Случевский, 43)* [22]; диаволическое начало преобразует *мимолетное* в стимулирующий, витализирующий *намек* (*Бальмонт, "Мимолетное", II, 19*). С точки зрения СII мгновенность, влюбленность "в мимолетность самодовлеющих «мигов», в самоценные и *своеначальные «мгновенности»*" — это типичное выражение декадентского эстетизма (*Иванов, "О веселом ремесле и умном веселии", III, 75*)[23].

Мгновение как момент в и з и о н е р с к о г о экстаза выходит за рамки (земного) времени, оно становится тем вневременным состоянием, в котором господствуют *сон* и *мечта*:

> "...Ты сильней нас! Будь поэтом, | Верь *мгновенью* и мечте. |..." *(Брюсов, "К. Д. Бальмонту", I, 349)*; "...Иль высшей волей провиденья | Он был исторгнут *из времен,* | И был *мгновеннее мгновенья* | Всевидящий, всезрящий сон? | Все было *годом или мигом,* | Что видел, духом обуян, | И что своим доверил *книгам* | Последний вестник Иоанн? | Мы в *мире времени,* — отсюда | Мир первых сущностей незрим. |..." *("Патмос", I, 394)*. Эта цитата демонстрирует значительную близость рассматриваемой здесь парадигмы к визионерскому *мигу* модели СII; ср. далее: "...И будет *миг,* как долгий *сон,* | Качать, баюкать нас. |..." (*Брюсов I, 467*); "Я действительности нашей не вижу, |...| И в пространстве звенящие строки | Уплывают в даль и к *былому;* |...| Но, когда настанут *мгновенья,* | Придут существа иные. |..." (*I, 100*); "...*Миг заветный* придет...| Сердце странно сожмется, | И она промелькнет, | И она улыбнется. |...| Я *мечтаю* о ней, |..." (*I,*

116); "...*Мгновение тайны* так странно, так кратко, | — Но здесь он, он в сердце — ответ!" (*III, 246*); "Предстанет *миг*, и дух мой канет | В неизмеримость *без времен*, | И что-то новое настанет, | И будет прах земли как *сон*. |..." (*I, 314*); "...Гулок стук. Со мной лишь гномы пленные, |...| Да мои *видения мгновенные*, | Да в мечтах последних — волны пенные, | Рассеченные движением ладьи." (*I, 411*); "...и вновь искал вселенной | *Вне времени*,...| Она являлась мне, но *искрою мгновенной*, | Мелькнувшей в *вечности* и жившей только *миг*." (*III, 227*).

Амбивалентность[24] *вечности* и *мгновения* в мистическом дискурсе имеет столь же определяющее значение, как и в визионерской символике СП (ср. предвосхищающую соответствующие мотивы группу стихотворений Брюсова "Мгновения" в сборнике "Me eum esse", *Брюсов I, 7 и сл.*, и группу стихотворений "Мгновения правды" в книге стихов Бальмонта "Тишина", *Бальмонт БП, 129 и сл.*).

Ср. также: "...Отторжены от всех, отъяты от вселенной, | Мы были б лишь вдвоем, я — твой, ты — для меня! | Мы были б как цари над *вечностью мгновенной*, | И год сменял бы год, как продолженье дня." (*Брюсов I, 189*); "...Есть живое возрожденье! | Краски, розы, нагота! | Так, творите вы *мгновенье*...| Кто же вас творит? — *Мечта*." (*I, 175*); "...Я наслаждаюсь хмелем исступленья [дионисийская экстатика], |...| А! Быть как божество! хоть *миг один*!" (*I, 322*); "Заветный *сон* вступает на ступени; | *Мгновенья дверь* приотворяет он...|..." (*I, 40*); "...Пышность восторга, и сумрак потери, | Смерть *на мгновенье*, и вновь колыбель. |..." (*Бальмонт БП, 197*); "Бывают дивные *мгновенья*, |...| Все, так знакомое давно. |..." (*Сологуб, 175*); "...Но в цепь соединю ль *мгновенья*? | И губ твоих коснусь ли нежных? |...| *Миг обещанья* так прекрасен! |..." (*Гиппиус I, 131*); "...С каждым *мгновеньем* любовь озареннее, | Ближе воскресная смерть на пути!" (*II, 26*); "...И каждая волна была светла, | Как светлый *миг*, проникнутый сознаньем. |..." (*Минский, 150*); "В твоих лучах намек на мир иной ловлю, |...| Где вечность — радуга и каждый *миг* — *алмаз*, |...| Твой холод жег меня, и был — я *помню* — *миг*, |...| Теперь тот *миг* сменен разлукой без свиданья. |..." (*233-234*)[25].

Дионисийский аспект диаволического витализма (жизнь как упоение, празднество, безумие) становится посредствующим звеном между религиозной экстатикой и имморалистическим упоением жизнью[26]:

"...И лишь одним, одним *упиться мигом*, |..." (*Мережковский, 31*); "...Твой бог — наш бог! Что возрожденье, | Когда до дна прекрасен *миг*! | Но сам ли в небе *опьяненья* | И в нас бог *Дионис* проник. |..." (*Брюсов, "Орфей", III, 280*); "...*В миг последний*, торжествуя, | *Опьянит* глаза восторг! |..." (*I, 414*); "Я верю всегдашним случайностям, | Слежу, любопытствуя, *миги*. |...| Раздумья свободно качаются, | Покорны и рады *мгновенью*; |..." (*I, 217-218*); "...Благословляю вас, *мгновенья жизни полной*! | Вы к медленным часам даете волю вновь. |..." (*I, 185*); "Каждый *миг* есть чудо и безумье |...| Как узнать, что в

Миг-мгновение — II/1 *(позитивно, пассивно-транзитивно) — визионерское или креативное состояние мгновенности*

Для "моментализма" модели CI *мгновение* является единственной и абсолютной точкой отчета, которая релятивизует все остальные ценности (у Бальмонта *(БII, 127)* речь идет о "правде мига"): с этой точки зрения позиция "мгновенности" раннесимволистского декадентства совпадает с пониманием искусства, игнорирующим его морально-этическое измерение, когда нет ни лжи, ни "низких чувств": "Что во мне есть, то истинно. Не человек — мера вещей, а *мгновение.* Истинно то, что признаю я, что признаю *теперь, сегодня, в это мгновение.*" (*Брюсов, "Истины", VI, 6*). Изоляции и одиночеству диаволиста соответствуют "единственность" и дискретность быстро исчезающего мига, его невозвратность (*Брюсов, там же, 45*), которую поэт в своем творчестве пытается воспроизвести ("*миг* более живого чувствования",— *Брюсов VI, 46*), которую он стремится удержать как "мелькнувшее мгновение" (*там же, 45*)[20]. Зафиксированные в противоположной парадигме (III/I) сомнения в возможности восстановить *мгновение* ("*Мгновения* отходят в могилу без надежды воскреснуть",— *там же*) имеют весьма и весьма противоречивый характер.

Если экстатическое *мгновение* в жизнетворчестве модели CII считается "фокусом" жизни художника, то для раннесимволистского импрессионизма оно знаменует собой наивысшую степень жизненной интенсивности: "Я каждой *минутой сожжен,*| Я в каждой измене живу..." (*Брюсов VI, 251* — о Бальмонте)[21]. *Мгновение* как единство переживания (то есть мистически-визионерского *unio* религиозного художника CII) в CI д и с с о ц и и р у е т на мельчайшие *impressiones* — впечатления, ощущения: "*Я художник мгновений,*| Я певец *вдохновений...*", *(Случевский, 43)*[22]; диаволическое начало преобразует *мимолетное* в стимулирующий, витализирующий *намек* (*Бальмонт, "Мимолетное", II, 19*). С точки зрения CII мгновенность, влюбленность "в мимолетность самодовлеющих «мигов», в самоценные и *своеначальные* «*мгновенности*»" — это типичное выражение декадентского эстетизма (*Иванов, "О веселом ремесле и умном веселии", III, 75*)[23].

Мгновение как момент в и з и о н е р с к о г о экстаза выходит за рамки (земного) времени, оно становится тем вневременным состоянием, в котором господствуют *сон* и *мечта*:

> "...Ты сильней нас! Будь поэтом, | Верь *мгновенью* и мечте. |..." *(Брюсов, "К. Д. Бальмонту", I, 349)*; "...Иль высшей волей провиденья | Он был исторгнут *из времен,* | И был *мгновеннее мгновенья* | Всевидящий, всезрящий сон? | Все было *годом или мигом,* | Что видел, духом обуян, | И что своим доверил *книгам* | Последний вестник Иоанн? | Мы в *мире времени,* — отсюда | Мир первых сущностей незрим. |..." *("Патмос", I, 394)*. Эта цитата демонстрирует значительную близость рассматриваемой здесь парадигмы к визионерскому *мигу* модели CII; ср. далее: "...И будет *миг,* как долгий *сон,* | Качать, баюкать нас. |..." (*Брюсов I, 467*); "Я действительности нашей не вижу, |...| И в пространстве звенящие строки | Уплывают в даль и к *былому;* |...| Но, когда настанут *мгновенья,* | Придут существа иные. |..." (*I, 100*); "...*Миг заветный* придет...| Сердце странно сожмется, | И она промелькнет, | И она улыбнется. |...| Я *мечтаю* о ней, |..." (*I,*

116); "...*Мгновение тайны* так странно, так кратко, | — Но здесь он, он в сердце — ответ!" (*III, 246*); "Предстанет *миг*, и дух мой канет | В неизмеримость *без времен*, | И что-то новое настанет, | И будет прах земли как *сон*. |..." (*I, 314*); "...Гулок стук. Со мной лишь гномы пленные, |...| Да мои *видения мгновенные*, | Да в мечтах последних — волны пенные, | Рассеченные движением ладьи." (*I, 411*); "...и вновь искал вселенной | *Вне времени*,...| Она являлась мне, но *искрою мгновенной*, | Мелькнувшей в *вечности* и жившей только *миг*." (*III, 227*).

Амбивалентность[24] *вечности* и *мгновения* в мистическом дискурсе имеет столь же определяющее значение, как и в визионерской символике СП (ср. предвосхищающую соответствующие мотивы группу стихотворении Брюсова "Мгновения" в сборнике "Me eum esse", *Брюсов I, 7 и сл.*, и группу стихотворений "Мгновения правды" в книге стихов Бальмонта "Тишина", *Бальмонт БП, 129 и сл.*).

Ср. также: "...Отторжены от всех, отъяты от вселенной, | Мы были б лишь вдвоем, я — твой, ты — для меня! | Мы были б как цари над *вечностью мгновенной*, | И год сменял бы год, как продолженье дня." (*Брюсов I, 189*); "...Есть живое возрожденье! | Краски, розы, нагота! | Так, творите вы *мгновенье*...| Кто же вас творит? — *Мечта*." (*I, 175*); "...Я наслаждаюсь хмелем исступленья [дионисийская экстатика], |...| А! Быть как божество! хоть *миг один*!" (*I, 322*); "Заветный *сон* вступает на ступени; | *Мгновенья дверь* приотворяет он...|..." (*I, 40*); "...Пышность восторга, и сумрак потери, | Смерть *на мгновенье*, и вновь колыбель. |..." (*Бальмонт БП, 197*); "Бывают дивные *мгновенья*, |...| Все, так знакомое давно. |..."(*Сологуб, 175*); "...Но в цепь соединю ль *мгновенья*? | И губ твоих коснусь ли нежных? |...| *Миг обещанья* так прекрасен! |..." (*Гиппиус I, 131*); "...С каждым *мгновеньем* любовь озареннее, | Ближе воскресная смерть на пути!" (*II, 26*); "...И каждая волна была светла, | Как светлый *миг*, проникнутый сознаньем. |..." (*Минский, 150*); "В твоих лучах намек на мир иной ловлю, |...| Где вечность — радуга и каждый *миг* — *алмаз*, |...| Твой холод жег меня, и был — я *помню* — *миг*, |...| Теперь тот *миг* сменен разлукой без свиданья. |..." (*233-234*)[25].

Дионисийский аспект диаволического витализма (жизнь как упоение, празднество, безумие) становится посредствующим звеном между религиозной экстатикой и имморалистическим упоением жизнью[26]:

"...И лишь одним, одним *упиться мигом*, |..." (*Мережковский, 31*); "...Твой бог — наш бог! Что возрожденье, | Когда до дна прекрасен *миг*! | Но сам ли в небе *опьяненья* | И в нас бог *Дионис* проник. |..." (*Брюсов, "Орфей", III, 280*); "...*В миг последний*, торжествуя, | *Опьянит* глаза восторг! |..." (*I, 414*); "Я верю всегдашним случайностям, | Слежу, любопытствуя, *миги*. |...| Раздумья свободно качаются, | Покорны и рады *мгновенью*; |..." (*I, 217-218*); "...Благословляю вас, *мгновенья жизни полной*! | Вы к медленным часам даете волю вновь. |..." (*I, 185*); "Каждый *миг* есть чудо и безумье |...| Как узнать, что в

жизни, что во сне? |...” (*I, 225-226*); “...Лишь проблеск в беспокойном часе, | *Мгновенье* покупаешь ты. | Но кто готов отвергнуть *миги* | И ждать десятки строгих лет, — |...” (*I, 226-227*); “...Как все слова необычайны, | Так каждый *миг* исполнен тайны. |...” (*I, 234*); “...И безраздумно, бестревожно | В *мгновеньях* жизни потонуть!” (*I, 227*); “...Мы дни и месяцы актеры и рабы, | Оставьте же притон для искренних *мгновений*!” (*III, 276*); “...И странно мне открылась новой, | В тот *полный и мгновенный миг*, |...” (*I, 272*); “...Мы говорили вам: «Нет истин, | Прав — *миг*; прав — беглый поцелуй...»...” (*III, 299*); “...Жизнь, озаренную чудом. | Где каждый *миг* — роковой; |...” (*I, 173*); “...Я грядущее люблю, |...| Я хочу |...| *Каждым мигом* насладиться. | Жизнью мировой дышать — |...” (*III, 258*); “...Листва живет *мгновеньем* пышным, |...” (*I, 183*); “...О, если каждый образ вечен | И полны *прошлым* небеса, | То в безднах этот *миг* отмечен | Как огневая полоса!” (*I, 184*); “Все ближе, все ближе, все ближе | С каждым и каждым *мгновеньем* | Бесстрастные Смерти уста, |...| Придите...| Последние милые *миги*, |...” (*III, 295-296*); ср. также группу стихотворений “Мгновения”, в книге “Стефанос” (*Брюсов I, 48 и сл.*) и одноименный цикл “Мгновения” в сборнике “Все напевы”, (*Брюсов I, 466 и сл.*)

У Бальмонта в рассматриваемой здесь парадигме преобладает лунно-эротический компонент *мигов страсти*. Их изменчивость порождает парадоксальную прелесть мимолетности:

“...О *миги страсти*, каждый! каждый! | Смеясь, предчувствовал я вас. |...” (*Брюсов III, 265*); “...Полной *луны* переменчивый лик. | Радость безумная. Грусть непонятная. | *Миг* невозможного. Счастия *миг.*” (*Бальмонт БП, 90*)[27]; “...У сердца особенный счет, | *Мгновенья* я в годы вменяю. | И год я считаю за *миг*, Раз только мечта мне покажет, |...” (*Бальмонт IV, 113*); “Все, что любим, все мы кинем, | Каждый *миг* для нас другой: — |...” (*I, 175*); “...И сладок будет *миг* единственный | На грани мрака и сознания. |...” (*I, 235*); “...В эти дни, как и встарь, | Каждый *миг*, каждый час | Лучший дар на алтарь | Жизнь приносит для нас.” (*БП, 89*). В очерке “Из записной книжки” (1904) Бальмонт (*Бальмонт II, 12*) подытоживает позитивный аспект эстетического “моментализма”: “В свете *мгновений* я создавал эти слова. *Мгновенья* всегда единственны. |...| Я живу слишком быстрой жизнью и не знаю никого, кто так любил бы *мгновенья*, как я. Я иду, я иду, я ухожу, я меняю, и изменяюсь сам. Я отдаюсь *мгновенью...*”[28].

Добролюбов абсолютизировал это отношение к мгновенности: “Все ступаете только там, где ступаете; | Ваша жизнь только там, где *мгновение*, | Где преходящее, где все убегает, где нет ничего! | Но старайтесь быть мудрым и радостным: | Наслаждайтесь небытием бытия. | И бойтесь мечтаний о чуждом: | *Воспоминание* осталось в лесной глубине, |...| Пусть живет *настоящее* сильно |...” (*Добролюбов II, 44-45*); “*...Мгновенья мгновеннее...*” (*I, 65*); “...И ушло *мгно-*

венье в даль..." (*I, 45*); "Чую в *мгновеньях* моих опьяненье..." (*I, 35*). Ср. также у Сологуба: "Живи и знай, что ты живешь *мгновением,* | Всегда иной, | Грядущим тайнам, прежним откровеньям | Равно чужой..." (*Сологуб, 111*); и у Гиппиус: "...Мне равносвяты все твои *мгновенья,* | Они во мне — единой цепи звенья. |..." (*Гиппиус II, 59*).

Эстетическое (парадоксальная полнота жизни эстетика в Ничто, в нирване тотального настоящего) всегда "мгновенно"; и наоборот, *мгновенность* влечет за собой эстетизацию всего существующего (панэстетизм) — и даже тогда, когда оно уже в прошлом.

"...Былое бытие переживу я *в миг,* |..." (*Брюсов III, 252*); "...Под серым небом Таормины | Среди глубин некрасоты, | *На миг припомнились* единый | Мне апельсинные цветы. |..." (*Гиппиус I, 57*); "...*На миг* озаряется мир темноты, |..." (*Брюсов ЛН 85, 39*); "...Первая — радость в сознании жить. |...| Рады *на миг* и для вечности быть. |..." (*I, 228*); "...О, да! вас, женщины, к себе воззвал я сам |...| Я отдал душу вам — *на миг,* и тем навек. |..." (*I, 293*); "...Ты прошла недоступно небесной | Среди зеркал, | И твой образ над призрачной бездной | *На миг* дрожал. |..." (*I, 130*); "...И меж гранями вечной разлуки | Мы душою слилися *на миг.*" (*I, 75*); "...Качается лестница тише, | Мерцает звезда *на мгновенье,* |..." (*I, 89*); "...Я встретил *на миг* лишь один ее взгляд, — |...| Что может вся мудрость пред сном красоты? |..." (*"Мгновение", I, 105*); "Сон придет. Цветок волшебный, |...| *На мгновенье* расцветет. |..." (*Бальмонт II, 136*); "Свежий запах душистого сена мне *напомнил* далекие дни, | Невозвратного светлого детства предо мной загорелись огни; |...| И все, что в родной стороне | Меня озарило *на миг,* |...| *Вспоминая* луга с их раздольем и *забытый* запущенный сад? |..." (*Бальмонт БП, 90-91*); "...Прости мне! Бесконечности | В любви я не достиг. | Творю тебя не в вечности, — | Творю *на краткий миг.* |..." (*Гиппиус II, 113*).

Миг-мгновение — II/2 (позитивно, пассивно-интранзитивно)
как мгновение (само-)забвения, миг забвения

Мгновение как позитивно оцениваемое состояние *забвения* не характерно для СI и может рассматриваться как вариант рассмотренной выше парадигмы II/1. Или *забвение* эстетизируется как мимолетная "амнезия", или же *мгновенность* воспринимается позитивно как момент *(само-)забвения* (ср. *забвение — II*): Таким образом *мгновение* и *забвение* (или *мгновенность* и *забвенность*) становятся синонимичными обозначениями состояния "вневременности"[29]:

"...И откроется *вдруг* | *В миг забвенья* |..." (*Брюсов III, 250*); "...Нет ярче откровенья, | Как в сумраке потерь | *Забвение мгновенья.* | *Мгновенье красоты* |..." (*Бальмонт БП, 201*); "...*На мгновенье* все скорби по-детски *забыть* |..."(*БП, 82*); "...И *миг забвенья* длится, | И царствует вино..." (*БП, 167*); "...Закрыв глаза, *забудусь. Вспоминаю* |...|

На миг я дрожью воскрешаю *миг.* |...” (*Брюсов III, 263*); “...Закрыв глаза, я вся ложуся в тень, | Ищу *минутного забвенья*...|...” (*III, 222*); “...Настал заката *миг забвенный,* |...| Когда ж рассеялось *забвенье*|...” (*Минский, 141*); “Как пена морская, *на миг* возникая, |...| Мы, *дети мгновенья*, живем для стремленья, | И в море *забвенья* могилу найдем. |...” (*Бальмонт I, 234*); “...Хотя мы можем *на мгновенье* | В лучах одной мечты *забыться.* |...” (*IV, 77*); “Радость прозрачная. Сладость *забвения.* |...| Богом открытая правда *мгновения.* | Буря умершая. Свет и *забвение.*” (*I, 196*); “Но *мгновенно* настало молчанье, |...” (*БП, 103*); “...И сладко знать, что ты как звон *мгновенья,* | Что ты живешь, но ты ничей, ничей. | Объятый безизмерностью *забвенья,* |...” (*Бальмонт III, 220*).

Миг-мгновение — III/1 (негативно, пассивно-интранзитивно) — негативное, несвершившееся мгновение

Диаволический *миг* негативен, деструктивен вследствие своей краткости и обманчивой мимолетности — и негативен именно тогда, когда его содержание позитивно,— или же он знаменует собой паническое состояние ужаса, беспочвенности и крушения, эпифанию Ничто. В этой своей ипостаси он являет — неустранимую — оборотную сторону позитивной программы эстетического моментализма:

“...Кажется, близки мы к области звездной. | *Миг* — и повиснем в полете над бездной, | *Вдруг* снова, влеченью земному послушны, | Падаем в душные пропасти тьмы. |...” (*Брюсов III, 272*); “...И этот скорбный взор, в *мгновеньях* потонувший, | Вошел в мои мечты и не уйдет назад. |...” (*III, 250*); “...Что пережито — не вернется, | Берем мы *миги*, их губя! |...” (*I, 296*); “...Уходят шумные *мгновенья,* |...” (*III, 278*); “Дитя, скажи мне, что любовь? |...| Вот этот стыд, *мгновенье* боли, |...” (*III, 281*); “...Близким — мой привет! Но *в миг* паденья — | Взгляд, лишь взгляд один без сожаленья. ” (*III, 284*); “Я жаждал слиянья |...| Но нет обаянья, | Погасло *мгновенье,* |...” (*Бальмонт I, 217*); “...*Миг* мучительный, без окончания. |...” (*II, 103*); “Я делаюсь *мгновеньями* во власти всех вещей, | И с каждым я, пред каждым я, и царственно ничей. |...| Но в страшный *миг,* о, милый друг, я не приду к тебе. ” (*II, 92*); “...Заклинанья я шепчу, | Жду заветного *мгновенья.* |...” (*II, 136*); “Мы, — робкие, — во власти всех *мгновений.* | Мы, — гордые, — рабы самих себя. |...” (*Гиппиус II, 61*); “*Минута* бессилья...| *Минута* раздумия...| И сломлены крылья | Святого безумия. |...” (*I, 95*)[30].

Мгновение — даже, если это миг встречи — всегда уже содержит жало разочарования, обмана (*измены*), ведь *мгновенность* — это и есть обман, поскольку она стремится преодолеть смену явлений: “...*Краткий срок* ты в безднах дышишь, |...| Что ты видишь, что ты слышишь, | *Изменяет каждый миг.* |...| Нет свершений не *мгновенных,* | Тает истина, как ложь. |...| *На краткий миг,* как ты, я — бог!”

(*Брюсов I, 297-298*); "...*Я вспоминал*, я уклонялся, | *Я изменялся каждый миг*, |..." (*Бальмонт БП, 156*); "...Не похож на человека, я блуждаю век от века, |...| Ускользающая пена...*Поминутная измена*...|..." (*БП, 121*); "...*Я каждой минутой* — сожжен. | Я в каждой *измене* — живу. |..." (*БП, 242*); "...И, видя хребты ледяные, | Я понял в тот *призрачный миг*, |..." (*I, 240*); "...Но яркое небо — мираж непонятный, | Но думы печали — *обманы минут*; |..." (*Брюсов I, 106*); "...Сладок *миг, обмана* | *Миг* туманных дум. |...| Веря на *минуту* | Красоте земной." (*III, 241*); "...Ты будешь *помнить* бред объятий и все, и все *мечты минут*, |...| То будет только *сон* неясный..." (*I, 105*); "...Там я счастлив, где туманные | Раскрываются видения, | Где скользят непостоянные | И *обманные мгновения*, |..." (*Сологуб, 149*).

Миг-мгновение — III/2 (негативно, пассивно-интранзитивно) — бренность, мимолетность

Негативная *мгновенность* в диаволическом мире господствует повсюду, где осознается бренность и мимолетность свершившегося события. Атрибут "мгновенный" акцентирует при этом аспект "быстротечности" нынешнего момента, который всегда оказывается прошедшим как раз тогда, когда он должен был бы осуществиться: это неповторимый миг, его невозвратность убивает:

"...Не об утраченных: о нет, они вернутся, — | Того *мгновенья* жаль, что сгибло навсегда, | Его не воскресить, и медленно плетутся | За *мигом вечности* тяжелые года. |...| И к невозвратному бегут потоки слез." (*Соловьев, "Миг", 140*); "...А в окне — все дали вселенной! | Факел *жизни мгновенной* | Стоит ли вечности грез? | В омраченной глуби столетий, | Точно пятна — смена племен. |..." (*Брюсов III, 226*); "...*Мгновение* тайны так странно, так кратко, |..." (*III, 246*); "...*Мгновения тайны*, как тайна, *мгновенны*, | И сердце не *вспомнит* об них. |..." (*I, 107*); "...Но светлой святыней в их душах остались | Блаженные тени *мгновенного* дня...|..." (*I, 136*); "...Живет сибилла. Судьбы всей вселенной | Пред ней проходят, — лица, имена | Сменяются, как сны, в игре *мгновенной*. |..." (*I, 151*); "...Любил я радостные чары | На их желанья налагать, | И на союз *мгновенный* — пары | Благословлять и сочетать. |..." (*III, 285*) [30]; "...Иль, может, все в *мгновенной смене*, | И нет имен, |..." (*I, 185*); "...О, если б все *забыть*, быть вольным, одиноким, |...| Срывать цветы, *мгновенные*, как маки, |..." (*I, 294*); "...Могу я медлить *миг мгновенный*, | Но ввысь иду одной тропой. |..." (*I, 101*).

Мифопоэтическому идеалу экстатической "вневременности" мига единения противостоит в CI "безвременье" жизни, отмеченной печатью Танатоса:

"На кладбище старом, пустынном, в *безвременье* ночи осенней, |...| Посмотри: все короче *минуты*, посмотри: все *мгновенней, мгновенней* | В истечении времени брызги, — | И продлить нам свиданье

нельзя. |...” (*Бальмонт БП, 307*); “...Зимние думы промчатся *мгновенно*, |...| *Время проходит*, мечта неизменна, | Наше грядущее в наших руках. ” (*БП, 135*); “...Земное бремя — пространство, время, | *Мгновенный* дым. |...” (*Сологуб, 272*); “...Я призрачную душу | До неба вознесу, | Воздвигну — и разрушу | *Мгновенную* красу. |...” (*257*); “...Перед ним виденья сокровенные, |...| Легче тучек, тихие, *мгновенные*, | Легче грезы, музыка без слов. |...” (*Бальмонт БП, 130-131*); “...Я не нарушу радости *мгновенной*, | Я не открою им дверей сознанья, |...” (*Гиппиус I, 64*) [31].

К этой парадигме относится также негативная оборотная сторона мотива “на миг” (ср. выше *миг-мгновение—II/1*): “...Было то однажды в вечности , | Было — лишь *на беглый миг*. |...” (*Брюсов I, 254*); “...О, если б был, кто книгу дум моих | Прочел, постиг и весь проникся ею...| Хотя б *на миг*!... Но верить в этот *миг* | Не смею. ” (*III, 253*); “...Только *на миг* достоверны | Тихие речи любви. ” (*III, 243*); “...Неясные думы проходят в уме, |...| Мелькнувши *на миг*, исчезают во тьме |...” (*III, 231*); “В моей душе, *на миг* опустошенной, | *на миг* встают безгласные виденья. |...” (*Гиппиус I, 157*); “И ветер, встав *на миг единый*, |...| и *вмиг* исчез. ” (*I, 47*).

Атрибут *минутный* становится посредником между краткостью мгновения (при этом паронимически актуализируется созвучие с *миновать, минувший* в значении “истекшего времени”) и диссоциированностью и механической последовательностью (мертвого) времени, показываемого часами.

“...Прекрасны *минутные* грезы |...| Отуманены тайной печалью, | *Припомнятся эти мгновенья*, |...” (*Брюсов I, 113*); “...*Помню* я: росой *минутной* | Окропил меня Морфей...|...| Я вскочила, охватила | Стан твой с жадностью змеи, | *Миги* длила и ловила | Очи милые твои. ” (*III, 293*). Связь слов “минута” и “миновать” демонстрируется следующей цитатой: “...Но едва мученья *минут*, | Встану юн и жив. |...” (*III, 271*); ср. с этим: “...Здесь мой приют, | Молчанье снов, | Здесь *смерть минут* | И жизнь цветов. |...” (*III, 236*); “...Лишь иногда отрадою *минутной* | Дышала вновь весенняя сирень, |...| *Минутный миг*! И снова я тонул | В безгрезном сне, в томительном тумане |...” (*I, 137*); “Дрожащие листья на бледные щеки | Изменчиво клали *минутные* тени, |...” (*III, 233*); “Еще мы чужие в *мгновенье* при встрече, |...| Шепнули упреки с *минутной* мольбой |...” (*III, 249*); “...Знать, что ты — не сон *минутный*, | Что блаженство — не мечта! |...” (*I, 194*); “Пред красотой *минутной* плачут очи. |...| Как *миг* бежит!” (*Бальмонт, 86*); “...Тогда, поняв, что жизнь *минутна*, |...| Они идут в свои гроба. |...” (*БП, 107*); “В этой жизни смутной | Нас повсюду ждет — | За восторг *минутный* — | Долгой скорби гнет. |...” (*БП, 100*).

Диаволическая “временная точка” — это всегда “мертвая точка”. В ней всегда уже все позади (“...прошло мгновенье”, *Сологуб, 198*) и лишь отсылает к миру мнимостей (“мниться” паронимически связано с “минутой”): “*Минуты* уныния...| *Минуты забвения*...| И *мнится* — в пустыне я...” (*Гиппиус I, 151-152*).

Если в мифопоэтическом символизме отношение между (экстатическим) *мгновением* (как *pars*) и *вечностью* (как *totum*) определяется непрерывностью и даже парадоксальной идентичностью, то непрерывность времени у диаволиста распадается на не связанные друг с другом, дискретные [32] фрагменты, на обессмысленное, механическое "тикание" "мертвых часов". Хотя выключенный из контекста момент и производит впечатление измеримости и, следовательно, доступности, на самом деле тот, кто считает себя "владеющим временем", тот, чья жизнь как бы раздробляется в "тикании" часов, — это и есть диаволист. Отдельные "составляющие времени" (то есть как раз минуты и мгновения) нельзя "накопить" так, как копится состояние, *partes* не образуют *totum*: "...Я *дорожил минутой* каждой, | И каждый час мой был *порыв*. |..." (*Брюсов III, 273*).

Диаволическая сущность времени в CI проявляется как проклятие, лежащее на стремящемся обладать временем "ненасытном" человеке: "...Я сам сознаю, что немного *минут* | Продлится кошмар, но *минуты* бегут, | *Я годы считаю, и время идет*, |..." (*Брюсов III, 224*). В качестве ценностей "мгновения" и "годы" (или "жизнь", "вечность") исключают друг друга: "За *краткий миг существованья* | *Я сотни лет* готов страдать, |..." (*Бальмонт I, 140*).

Маятник диаволического мира колеблется между полюсами "да" и "нет", "бытия" и "не-бытия", "ценности" и "не-ценности", причем выражением этого состояния становится механическая регулярность "тактов времени". Таким образом временное состояние "Между" (междубытие, промежуток, колебание, мерцание) соответствует позиции диаволиста, который в принципе находится на "границе" между полярно противоположными сферами (у Бальмонта: "Между Временем и Вечностью"). "...Люблю я пестрые камзолы, |...| Где *миг колеблет "да" и "нет"*. |..." (*Брюсов I, 332*) "...*Миг* между светом и тенью! | День меж зимой и весной! |..." (*I, 451*). Однообразный стук часов, с одной стороны, отсылает к "сумеречной области" банальной скуки и бессонницы ("мгновенья серые", *скука, пошлость*), с другой стороны, он выявляет присущий модели CI дуализм манихейской биполярности мира, распадающегося на *чет* и *нечет*: "Ночью, скучно, | Однозвучно, | Упадает *звон минут* [о "падении времени" в контексте диаволического "движения вниз" см. далее][33] | О *минувшем*, | Обманувшем | Их напевы нам поют. |...| Звук неясный, | Безучастный | Панихиды нам поет. | "Верьте, верьте | Только смерти! | *Чет и нечет! Нечет, чет!* | *Чет* счастливым | И красивым, | Слабым — *нечет*, недочет! | Но, редея, | Холодея, | *Чет и нечет протечет*!" (*Бальмонт БП, 195-196*).

В отличие от характерного для CII "течения времени" или размывания границ между *временем/временностью* и *вечностью*, диаволическое время бессвязно: один момент внезапно сменяет другой:

> "...Летит *мгновенье за мгновеньем*, |..." (*Гиппиус I, 36*); "Бегут *мгновения* немые..." (*I, 35*); "...Часы неизменно идут, | Идут и *минуты считают*...| О, *стук перекрестных минут*! | Так медленно гроб забивают. " (*Брюсов I, 121*); "...Густеют и редеют тени. | А торжествующая медь | Зовет и нас в *чреде мгновений* | Мелькнуть, побыть и умереть. " (*"Голос часов", I, 332*); "...В стране далекой он томился пленным, | *За годом годы, как за мигом миг*. |..." (*I, 242*); "...Лучей дневных не надо более, | Всю тусклость *мига* признаю! |...| Идут часы

— *мгновенья серые*, |...| Иль *позабыт* во мгле пещеры я, |...” (*I, 375*); “...*На годы набегают годы*, | Не молкнет *ровный стук минут*, | И дни и годы, словно воды, | В просторы вечности текут. | Дыша то радостью, то грустью, | И я *мгновеньям* отдаюсь, | И, как река стремится к устью, | К безбрежной дали я стремлюсь. |...” (*I, 346-347*); “...Это *колокол* вселенной | С языком из серебра, | Что *качают миг мгновенный* | Робеспьеры и Мара. |...” (*I, 429*).

Мотив “часового маятника” часто встречается и у Бальмонта: “Царство тихих звуков, ты опять со мной, | *Маятник* невнятный бегся за стеной. |...” (*Бальмонт IV, 97*); “*Маятник* влево, *маятник* вправо. На циферблате ночей и дней неизбежно должно быть движение. Но философия *мгновенья* не есть философия земного *маятника. Звон мгновенья* — когда его любишь как я — из области надземных законов...” (*Бальмонт, “Из записной книжки”, II, 12*); “Равнодушно я считаю | Безучастное *тик-так*. |...” (*“Маятник”, III, 158*); “...Надо мною раздается мерный *стук часов стенных;* |...| Равномерно, однозвучно рифмы стройные текут; |...| Дни, *мгновенья*, точно годы — годы медленно идут. ” (*БП, 91*); “Нет малейшего *мгновенья* |...| Нет пощады, *нет забвенья* | Улетающим мечтам. |...| Слышишь голос предвещанья? | Бойся! Это *бьют* часы.” (*III, 157-158*); “Отчего в протяжном бое | *Убегающих часов* | Слышно что-то роковое, | Точно хоры голосов? | Оттого, что с каждым *мигом* | Ближе к сердцу горький час. |...” (*“Часы”, III, 157*); “Бьют часы. Бегут *мгновенья* |...| Нет отрады, нет привета | Вне земли и на земле, |...” (*БП, 108*).

Точно так же, как Агасфер — образ, многократно и многообразно использованный в раннем символизме — воплощает бесцельное и бесконечное движение в п р о с т р а н с т в е (“кружение”), так и “(безумный) часовщик” (образ вполне гофмановский) символизирует пустое движение во в р е м е н и , мифологему вечного возвращения как “хождения по кругу”[34], без искупительной телеологии циклического, спиралеобразного мирового времени, присущей мифопоэтическому СII. Ср. поэму Бальмонта “Безумный часовщик”:

“Меж древних гор жил сказочный старик, |...| Он был богач, поэт — и *часовщик.* |...| И вечность звуком времени дробя, | Часы идут путем *круговращенья*, | Не уставая *повторять* себя, |...| Часы кричат, хохочут, шепчут смутно, |...| Их стрелки, уходя *ежеминутно*, | Меняют свет на тень, и день на ночь, |...” (*Бальмонт III, 183-184*; ср. также его стихотворение “Крик часового” — *II, 15 и сл.*). Диссоциация времени на моменты (“дробление”) является одновременно и следствием, и причиной “бега времени”: “...Мы *кружимся* бешено один лишь час, |...| *Дробятся мгновения* и гонят нас, | Нет выхода, и нет привидениям дверей. | Мы только сплетаемся в пляске *на миг*, |...” (*БП, 297*); “Нам быстрый час грозит. Есть мера *повторенья*. |...” (*V, 59*); “...Часы неслись над отмелью *забвенья*. | Качаясь, *маятник* рождал | И отрицал рожденные *мгновенья*. |...” (*Минский, 199*).

Для времени характерен тот же самый преобладающий в СI тип движения, то есть *падение, погружение* (ср. буквальное восприятие слова “декадентство” как *décadence*, то есть “упадок”). Это движе-

ние с одной стороны ассоциируется с "ниспадением" звона часов, а с другой — с падением тающих "снежинок": "*Мгновения бесследные* | Над ней летят в тиши..." (*Сологуб, 146*); "И *мгновенья ниспали* в столетья, и качались высокие травы, |..." (*Бальмонт БП, 307*); "...Смутная тайна *мгновений,* которые вечно стремятся, | *Падают* с призрачным звоном по склонам скалистых времен, |..." (*БП, 306*); "*Упадает* звон *минут*" (*БП, 195*); "...У бешенства мечты | И бешеный язык. | Личина доброты | *Спадает в быстрый миг.* |..." (*БП, 311*); "Сознание, *что Время упало* и не встанет, |...| И нет конца мученьям, и все кругом отвратно. | О, ужас приговора: «Навеки! Безвозвратно!»" (*III, 165*).

В раннем символизме миф "бес-конечности" (как неспособности умереть), миф, связанный с образом Агасфера, становится весьма плодотворной *idee fixe*: жизненная кривая клонится книзу, но никогда не достигнет (избавительного) конца. В этом смысле даже фаустовское желание "остановить (счастливое) мгновение" перетолковывается как проклятие диаволического застывания времени, некоего "замерзания"[35]:

"*Часы остановились.* Движенья больше нет. |...| Ничто не изменилось, ничто не отошло; |..." (*Гиппиус, "Часы стоят", I, 135*); "...Единый *миг застыл* — и длится, | Как вечное раскаянье..." (*II, 88*); "...Здесь неизменен покров | Белых и мертвых снегов, |...| *Стынет движенье минут* | В холоде зимних небес. |..." (*Брюсов III, 261*); "...В эту пору непогоды, под унылый плач природы, | Дни, *мгновенья*, точно годы — годы медленно идут." (*Бальмонт БП, 91*).

ЗАБВЕНИЕ

Парадигма *забвения*, так же, как и все ключевые мотивы символизма, является лишь элементом в амбивалентном комплексе символов. Противоположный элемент (*воспоминание, память*) при этом как о т р и ц а е т с я, так и п о д м е н я е т с я: *забвение* отрицает *воспоминание* и как процесс, и как результат этого процесса; особенно это относится к активно-транзитивным функциям значения. Таким образом семантические функции I и IV у *воспоминания/памяти* и *забвения* в приведенной выше схеме з е р к а л ь н о соответствуют друг другу по вертикали и по горизонтали, равно как и классы эквивалентности *воспоминание/память 1-2-3* и *забвение 1-2-3*.

То же самое относится к значительно более распространенной корреляции пассивно-интранзитивных функций значения, семантическая оппозитивность которых (*воспоминание vs забвение*) нейтрализуется точно так же, как и их аксиологическая полярность (позитивная *vs* негативная ценность). *Забвение* как действие исключает *воспоминание*, а как состояние оно репрезентирует укоренившуюся ценность, которая эквивалентна ценности *воспоминания*. В качестве состояний *воспоминание* и *забвение* (вместе составляющие образ декадента-диаволиста) образуют парадоксальное единство, которое в семантическом плане представляет из себя оксюморонную дуальность[36].

Забвение — I/1-2 (позитивно, активно-транзитивно) — сознательное желание забыть

Активное *забвение* как позитивная ценность направлено как против *воспоминания-I/1+2* (или *памяти-I*), так и вообще против жизненной установки на "память". Способность к забвению, направленному против моральных, социальных и материальных ограничений, является непосредственной предпосылкой эмансипированного, анархистского состояния трагической свободы диаволического художника[37].

"...О, если б все *забыть*, быть вольным, одиноким, |...| Идти своим путем, бесцельным и широким, | *Без будущих и прошлых дней.* | Срывать цветы, *мгновенные*, как маки, |...| Упасть, и умереть, и утонуть во мраке, |..." (*Брюсов I, 294-295*). Дионисийский аспект декадентского *забвения* особенно отчетлив в стихотворении Бальмонта "Болото": "На версты и версты протянулось болото, |...| Каждый *миг* в нем шепчет, словно плачет, кто-то, |...| *Незабудки*, кувшинки, кувшинки, камыши. |...| Каждый, утомившись, ярко грезит чудом, | И только тот живет, кто может *все забыть*. |..." (*Бальмонт БП, 295*)[38].

Растворению, саморасточению нисходящего на землю дионисийца (то есть его впадению в бессознательное *забвение*) противопоставлена "незабывчивость" природы в образе незабудки. Но в диаволическом мире камышей и болот, под знаком Луны растет "трава *забвения*":

"...Как отрадно в глубокий полуночный час | *На мгновенье* все скорби по-детски *забыть* | И, *забыв*, что любовь невозможна для нас, | Как отрадно мечтать и любить — |...| В царстве бледной луны." (*Бальмонт БП, 82*); "Мир упьется созвучьями, снова — могучими, | Ходит ветер, |...| Я над ветром. Один. *Я забыл обо всем.*" (*IV, 103*).

Весьма традиционный мотив *забвения* как условия для "счастья" появляется лишь в отдельных случаях и находится под знаком классицистского мотива стоической, горацианской атараксии (*ἀταραξία*). В CI она, однако, переходит в нигилистическую идифферентность (*усталость, вялость, бесстрастие*), в позу "все равно":

"...Как мечта одинок, я мечтами живу, | *Позабыв* обаянья бесцельных надежд. |..." (*Брюсов I, 100*); "...И я *позабуду на миг* | Сомнений безжалостный гнет, |..." (*I, 46*); "О сердце, сердце! *позабыть* | Пора надменные мечты |..." (*Сологуб, 206*); "...И, свои прежние речи *забыв*, | Станут мечтать, как я был бы счастлив..." (*Брюсов I, 123*); "...Засыпая, *помнить* буду, | Что твой милый, нежный лик | Близко, рядом, где-то, всюду — |...| *Забывать* в истоме жданной | Чье-то злое счастье... чье?" (*I, 194*); "...*Забыть*, что значит плач, что значит смех, |..." (*Бальмонт БП, 99*); "...Я хотел *забыть* о смерти, я хотел убить печаль. |..." (*БП, 107*); "...И *забылся* весь ужас изгнанья, |..." (*БП, 103*); "...Но сладко мне *забыть*, что было, | И крикнуть их призывам:

«Нет!» |...” (*III, 61*); “...*позабудем* мы прошлые дни, | И *позабудем* мы муку грядущую...” (*I, 23*); “Тогда мы солжем, но себе не поможем, | Тогда мы *забудем* о боге своем. |...” (*БП, 239*); “Хотел убить змею печали, | *Забыть* позор погибших дней...” (*БП, 110*); “Отдать себя на растерзание, | *Забыть* слова — мое, твое, |...| Так меж людей ты будешь Бог. ” (*IV, 95-96*); “...И ночь *забвения* над тем, что никогда | Согрето не было святым огнем труда. ” (*Минский, 65*); “...Когда ни обиды, ни страсти | Душа не *забудет*? | И вдруг в моей *памяти* верной | Лицо твое встало, |...| Что сердце и страсть, и обиду, | И все *позабыло*...” (*257*); “...*Забывается* досадное, | *Вспоминается* отрадное, | Кроток я и мал. |...” (*Сологуб, 238*); “*Позабыл* он о мире | И от творческих дел опочил...” (*279*); “...Все перешедшее в *забвенье* | И *незабвенное забыть*!...” (*Фофанов, 89*).

Забвение — *II/1* (позитивно, пассивно-интранзитивно)
как состояние и образ жизни (ср. воспоминание — II/1)

Забвение (или *забвенность*) как состояние эквивалентно состоянию *воспоминания*: сознание диаволиста в обоих случаях не фокусируется на банальном настоящем и непосредственности жизненного присутствия, хотя мифологически-религиозная “отрешенность” (характерная для модели CII) при этом и не достигается. Бегство от настоящего нейтрализует противопоставленность *воспоминания* и *забвения*; и то и другое состояние — это состояние фиктивности отсутствия, сомнамбулическое состояние “(само-)забвенности” (“забвенный *сон*”, *мечта*). *Миг забвения* совпадает с *мигом воспоминания*: “...И откроется вдруг | В *миг забвенья* | На дне усыпленья, | Что мир темноты, |...| Это ты!” (*Брюсов III, 250*).

“*Минуты* уныния...| *Минуты забвения*...|...| Но нет дерзновения. | Кольцо замыкается...| О, страны *забвения*! | О страны уныния!” (*Гиппиус I, 151-152*). Процесс *забвения* точно соответствует доминирующему в CI типу движения — движению “погружения” (“изчезновения”, “растворения”, “пропадания в бездне”): “...И слышу, кто-то шепчет мне: | Скорей, скорей! Уединенье, | *Забвение*, освобожденье — | Лишь там... внизу... на дне... на дне...” (*Гиппиус I, 30*); “Что мне делать с тайной лунной? |...| О, Астарта! |...| Задохнусь в его просторе, | *Утону в его забвеньи*...” (*I, 159-160*); “...Когда ты падаешь в *забвенный сон*...” (*II, 59*). В бессознательности мечтательной *забвенности* размываются границы между Добром и Злом, между Эросом и Танатосом: “...Все радости *забвенья*, | И все, чем сладок грех. |...” (*Гиппиус I, 20*); “...Все тот же, вновь пришел, неведомо откуда, | В нем холода соблазны, в нем *забвение*...” (*I, 55*); “...Уснувшего я берегу покой. | Да будет легкою земля *забвенья*! |...” (*I, 37*); “...Грех — легкочувствие и легкодумие, |...| Благоразумное полубезумие, | Полувнимание — *полузабвение*. | Грех — жить без дерзости и без мечтания, |...” (*I, 127*); “...Кушай, кушай... Всюду бренность, | Радость — с горем сплетена...| Кушай... В ягодках *забвенность*, | Мара,

сон и тишина.” (*II, 83*); “...Ни лжи, ни истины не надо...| *Забвение*! *Забвение*! |...” (*II, 88*); “Мы разошлись *забвенно* и косно, | не знаю — праведно, иль греховно...” (*II, 78*); “...Тело в тело вплетено [=диаволическое *сплетение* как оппозиция мифо-религиозному единству, *слиянию*]| Все разбито, все забыто,|... Будь, что будет — все равно!” (*II, 94*). Ср. ту же парадигму у Сологуба: “...Лихо ужасное, враг и любви и *забвенью*, |...” (*Сологуб, 112*); “...Омрачался ль дух мой сладостным *забвеньем* | И слетали грезы лишь по временам, |...” (*99*); “...Та мечта, что в безрадостной мгле | Даровала вчера мне *забвенье*. |...” (*119*); “...Среди лесов, среди полей — | Покой, безмыслие, *забвенье*. |...” (*204*); “...Я хочу *забвенья* да веселия, — |...| Страшен навий след, но в нем *забвение*. |...” (*253-254*); “...Мой напиток пей до дна. | В нем *забвенье* всех томлений; |...| *Вспомни*, как тебя блаженно | Забавляли в жизни *сны*. |...| Все легко, и все *забвенно*” (*278*); “...Так сладостно склоняться в *полусне* | Под тенью | К желанному и радостному мне | *Забвенью*, — | Простивши все, что было в жизни злом | И мукой, | Стереть и *память* даже о былом | Разлукой” (*301*).

Подобно Гиппиус и Сологубу, Бальмонт понимает *забвение* (и активное, и пассивное) вполне позитивно — как магическое слияние смерти и любви, сна и бодрствования, экстаза и упоения — например, в своем программном стихотворении “Белладонна”, уже в названии которого имеется семантическая двойственность (сопряжение *женственности* и *упоения/яда*):

“Счастье души утомленной — | Только в одном: | Быть как цветок *полусонный* |...| *Все позабыть и забыться*, |...| Счастье ночной белладонны — | Лаской *убить*. |...| Любо ей день *позабыть*, | Светом *луны* расцвечаться, |...” (*Бальмонт БП, 156-157*); “...Я буду лобзать в *забытьи*, | В безумстве кошмарного пира, |...| Кровавые губы вампира! |...” (*БП, 150*); “Я вольный ветер, я вечно вею, |...| И, вечно вольный, *забвеньем* вею.” (*БП, 122*).

Забвение здесь, как и в других местах, выступает как сила, стирающая все следы *воспоминания* (как “ветер”): “...О, неверный! Ветер, ветер, | Ты *не помнишь* ничего. | Дай и мне *забвения*, ветер, |...” (*БП, 226*); “...Но чуть он отойдет, как, светлый и воздушный, | *Забвеньем* я дышу — своею тишиной. |...” (*БП, 259*). Ср. дальше: “Я буду полон чувством сладостным, | Неизъяснимостью *забвения*. |...” (*I, 236*); “...Где сладко быть среди цветов | И полной чашей пить из родника *забвенья*.” (*I, 12*).

В СI постоянно стираются границы между языческим (греческим) представлением об Аиде (с его “рекой *забвения*” Летой) и иудейско-христианским представлением о рае или потустороннем *мире ином*[39]:

“...Мир твой — пропасть, светлый мир мой — вышина, | Тишь *забвенья*, | Прелесть тучек, измененность их движенья | Поминутного.” (*Бальмонт БП, 471*); “...Он еле видит в *забытьи* | Огни иных миров. |...” (*I, 56*); “Счастье *забвения* — | Там в беспредельности, | Свет откровения, | В бездне бесцельности — | *Цельность забвения*.”

(*I, 196*); "...С тобой я слит в истомном *забытьи*, | Тебя люблю, без разума, без меры. |...| Возьми меня скорей, мой нектар пей, | Ласкай меня, люби меня, убей!" (*III, 115*); "...Я *вспоминаю* зыбь, волны, | Тревожу *забытье*. |..." (*IV, 109*).

Еще нагляднее, чем у Бальмонта, негативно, как правило, оцениваемый теневой мир Аида подвергается позитивной переоценке с диаволической точки зрения в стихотворении Минского "Забвение и молчание"; *забвение* и *молчание* (или, реже, *тишина*) обозначают ситуацию отрадного отказа от коммуникации:

"...Приди, *забвенье* — И, привстав *на миг*, | Царица сна чуть внятно произносит: |...| Меня зовут. Тот мир *забвенья* просит. | Но не могу покинуть мир теней. |...| Лишь я уйду, и ужас прежних дней | На них дохнет грозой *воспоминаний*. |...| И бледное *Молчанье* |...| О, гордое *Молчанье!* душ больных | Убежище последнее! |..." (*Минский, 263*); "Белый призрак *всезабвения* и сна...| *Всезабвенье*, примиренье, *тишина*..." (*347*); "...О *забвеньи* я молился духам неба и земли. |..." (*341*); "Кресты на могилах им внемлют и спят, | И снится им сон о *забвении вечном*..." (*I, 138*); "...Он все *забыл*... |...| *Забвение и покой... Безмолвная богиня* | Заворожила мир — и мир объемлет сон. |..." (*III, 25*); "Как радости людей, и скорби их смешны. | *Забвенья*! Сумрака! Безлюдья! *Тишины!*..." (*I, 206*); "Заветное сбылось. Я одинок, |...| *Забыл — и рад забвенью*, как здоровью, |..." (*359*); "...Но сердцу грустному желанного *забвенья* | Среди аллей пустынных не нашел. |...| Скорбит, подобно мне, о прошлом *вспоминая* |..." (*I, 245*); "...*Не помню* форм, ни чисел, ни имен |...| Но я люблю, как дервиш в *забытьи* |...| Внимать душой часов полет *забвенный*. |..." (*361*); "Клятвы все давно *забыты*, | Как слова туманной сказки, | И в *забвеньи* общем слиты | Ими купленные ласки. |..." (*196*); "...Я беседую с собственной лживой мечтою | Я бужу своей цепью безмолвье тюрьмы...| О, *Забвенья* Хаоса? Ничтожества? Тьмы!..." (*I, 230*). — Ср. также следующие единичные примеры: "...А свод так сладостно дремуч, | Так миротворно слиты звенья...| И сна, и мрака, и *забвенья*..." (*Анненский, 72*); "Падает снег, |...| Холод и нега *забвенья* | Сердцу так сладки..." (*175-176*); "...Успокоенье только в *забытьи*, |...: (*Случевский, 212*).

Особенно бросается в глаза невысокая частотность этой парадигмы у Брюсова: "...Есть блаженство — не знать и *забыть!* | Есть блаженство — в толпе затеряться! |..." (*Брюсов I, 37*). Лишь однажды Брюсов умиляется поэтизирующему воздействию "забытого предмета": "Я сегодня нашел свои старые краски. | Как часто взгляд на *забытый* предмет | Возвращает все обаянье ускользнувших лет! |...| То были мои *забытые*, детские сказки! |..." (*Брюсов I, 237*). Этой наивной прелести *déja vu* противопоставлен диаволический призыв к (само-)забвенности, которая пролагает путь к парадигме II/2: "Весь город в серебряном блеске |...| Мерцает неслышно лампада, | Белеет открытая грудь...| Все небо мне шепчет: «Не надо», | Но Мышь [Летучая Мышь] повторяет: «*Забудь!*»" (*Брюсов I, 82*).

Забвение — II/2 (позитивно, пассивно-интранзитивно)
как само-забвение (само-забвенность)

Если выражение "забыться" указывает на острое состояние частичной утраты социального, морального и рационального самоконтроля (ср. ниже *забвение — II/3*), то *само-забвение* или (более смягченно) мотив "забыть себя" означает позитивно оцениваемую "потерю самости". В CI она еще полностью находится под знаком лунной экстатики, предвещая мифопоэтическую категорию "самозабвенности", рассматриваемую как ступень к индивидуации.

Поразительно много примеров этой парадигмы встречается у Бальмонта, тогда как у других представителей модели CI она почти полностью отсутствует. Лунный характер рассматриваемой здесь категории особенно ярко проявляется в стихотворении Бальмонта "Восхваление Луны": "...Да не сочтет за дерзновенье | Царица пышная, Луна, | Что, веря в яркое *мгновенье*, | В безумном сне *самозабвенья* | Поет ей раб свое хваленье, — |...| Это лишь чувство *не забывается*, |...| Славя Луну. |..." (*Бальмонт БП, 212-213*); "...И был тот шепот — звук родной | Давно утраченного рая: | «Ты не исполнил свой предел, | Ты захотел успокоенья, | Но нужно заслужить *забвенье* | *Самозабвеньем* чистых дел. » |...| Так говорила тень святая. | То Смерть-владычица была, | Она явилась *на мгновенье*, |..." (*БП, 111*).

Диаволический образ "вечно-женственного" объединяет лунное, хтоническое и мертвящее в одностороние негативный образ космической *femme fatale*, любовь которой убивает, то есть уничтожает "самость": "...И только те, что в сумраке скитания земного | Об этих странах *помнили*, всегда лишь их любя, | Оттуда в мир пришедшие, туда вернутся снова, | Чтоб в царствии безветрия навек *забыть себя*." (*БП, 226*); "...Зачем не хочешь ты любить, | *Себя в восторге позабыть*, | Отдать и душу мне и тело? |..." (*БП, 249*); "О Ночь, сгусти покров |...| Чтоб мне *забыть себя*, | Чтоб снова жить любя |..." (*IV, 104*); "...За то, что ищем мы *забвения* | Не в блеске принятых страстей, — |..." (*252*); "...Я был вам призывом к борьбе, | Для вас я *забыл о себе*, |..." (*БП, 292*); "...И каждой хотелось в другой *о себе позабыть*, |..." (*I, 215*)[40].

Забвение — II/3 (позитивно, пассивно-интранзитивно)
как стремление забыться (аморализм)

Граница, отделяющая парадигму II/3 от предыдущей парадигмы II/2, не является четкой, и в сравнении с аналогичной парадигмой модели CII она весьма слабо разработана. Стремление *забыться*, *самозабвение* чаще всего равнозначно действию *страстей*, которые в упоении затемняют сознание (*безумие*)[41].

"...Я знаю, что новые страсти придут. | С другим ты *забудешься* вновь. | Но в *памяти* прежние образы ждут, | И старая тлеет любовь.

|...” (*Бальмонт БП, 129*); “...Все *позабыть* и *забыться*, | Тихо, но жадно упиться |...” (*БП, 156*); “*Позабывшись*, | Наклонившись, |...| Заглянуть, | Полусонно |...” (*БП, 259*); “Блаженство в жизни только раз, | Безумный путь, -- | *Забыться* в море милых глаз | И утонуть. |...| *Забыв* о том, как назван ты | В краю отцов, |...” (*Сологуб, 351*); “...Заблудившийся в пустыне, | Я себе не верил сам, | И безумно *забывал* я, | Кто я был, кем стал теперь, | Вихри сухо завивал я, |...” (*357*); “...Сливался с пеньем вод. *Забывшись*, я молчал, |...” (*Минский, 130*); “*Забывшись*, читаю строку за строкой, |...” (*209*).

Забвение — III/1 (негативно, пассивно-интранзитивно)
как смерть, самрасточение

В своей негативной форме забвение оказывает мертвящее воздействие (данное представление восходит к древнегреческому мифу о Лете, реке забвения и смерти); оно как бы “смывает” один за другим все признаки жизни или переводит их в фиктивное состояние (погружает в *сон*), которое ирреализирует всякое бытие, превращает его в Ничто (*небытие*).

“Покоя, *забвенья*!...*Уснуть, позабыть* | Тоску и желанья, | *Уснуть* — и не видеть, не думать, не жить, | *Уйти от сознанья*!...” (*Мережковский [1887] 1972, 155*); “...Жизнь — вековечная загадка, | А *смерть* — *забвение* ее. | Но, как *забвение* ни сладко, | Поверь, что слаще бытие.” (*Фофанов, 51*). — Женский образ смерти (лунная жена) появляется в СI как “дух забвения”, любовь которого несет смерть: “Суровый призрак, демон, дух всесильный [Смерть], |...| Ты шлешь очам бессонным сон могильный; |...| К тебе, о царь, владыка, дух *забвенья*, | Из бездны зол несется возглас мой: | Приди. Я жду. Я жажду примиренья.” (*Бальмонт*, “*Смерть*”, *БП, 92*); “...И полумертвые руины | *Полузабытых* городов |...” (*БП, 156*); “Ты их сожгло. Но в светлой мгле *забвенья* | Земле сказало: «Снова жизнь готовь!» | Над их могилой — легкий звон *мгновенья*, | Пылают маки красные, как кровь. |...” (*БП, 274*); “Переломаны кости мои. | Я в застенке. Но чу! В *забытьи* | Слышу, где-то стремятся ручьи. |...” (*БП, 237*); “...И вдруг все замерли, — вот скорбно доцветают, | Стараяся продлить молчаньем *забытье*: | Так утром демоны колдуний покидают, |...” (*БП, 180*); “Дома, я чувствую, горят, | Но люди скованы *забвеньем*...” (*БП, 332*); “Я в царстве леденящего *забвенья*. | Нет «после», есть лишь *мертвое* «теперь». |...” (*II, 190*); “...Засверкала сталь кинжала, и кинжал вонзился в грудь, | И она легла спокойно, а двойник сказал: «*Забудь*.» |...” (*Сологуб, 299*); “...О *забвение*! низойди, обмани! | В *воспоминаниях* тягостны дни. |...| О *забвение*! если бы все стереть! | Если б все *прошлое могло умереть*! |...” (*273-274*); “...Я холодной тропой одиноко иду, | Я земное *забыл* и сокрытого жду, — | И безмолвная *смерть* поцелует меня, |...” (*226*); “...В нем [то есть в снегу] холода соблазны, в нем *забвение*...|...” (*Гиппиус I, 55*); “Когда б не *смерть*, а *забытье*, | Чтоб ни движения, ни звука...” (*Анненский, 202*); “Так мне шептала *смерть*. |...| «И я, и я хочу спастись от тьмы *забвенья*.»

|...| И травка каждая мне говорит: воскресни..." (*Минский I, 150*); "...Мое молчанье, как *забвенье*, глухо. | Я — то же для тебя, что *смерть* для духа. |..." (*299*); "...Промчалась *смерть*, стерев следы безумий | И мудрости следы. *Забвенье*, как туман, | Заволокло весь край...|..." (*I, 223*); "И ночь *забвения* над тем, что никогда | Согрето не было святым огнем труда..." (*IV, 140*); "Лишь вас я прогнать не могу, сновиденья. | Подкравшись под черным покровом *забвенья*, |..." (*210*). — *Забвение* нередко ассоциируется с состояниями (смысловой) пустоты: "Ярко цокают копыта...| Что там видно, у моста? | Все затерто, все *забыто*, | В тайне мыслей *пустота*..." (*Гиппиус II, 93*); "Пустынный шар в пустой *пустыне*, | Как Дьявола раздумие...|...| Пугает кто-то мукой ада, | Потом сулит спасение...| Ни лжи, ни истины не надо...| *Забвение*! *Забвение*! |...| Нет утр, нет дней, есть только ночи...| Конец. " (*II, 88-89*); "...Иду, *позабывши* куда и зачем. |..." (*Брюсов III, 231*); "...Безумны были речи, — но тогда | Казалось мне, что властен их заклясть я | Заклятием *забвенья* — навсегда! |..." (*Брюсов I, 318*); "Гаома желтый, выточи копье | Пронзи мое глухое *забытье*, |..." (*Бальмонт II, 68*).

Забвение — III/2 (негативно, пассивно-интранзитивно)
как деструктивная само-забвенность

Эта парадигма также слабо разработана и является лишь вариантом позитивно оцениваемого *само-забвения* — то есть *забвения — II/2*, у которого акцентируется его деструктивная сторона.

"...Хочу *забыть себя, убить самосознанье*. | Что пользы *вспоминать* теперь, перед концом, |..." (*Бальмонт БП, 165*); "...Лучше — отречение, | Скорбь, *самозабвенье*. | Счастия не жди, |..." (*I, 84*); "Как цветок я хочу расцвести | И угаснуть без слова упрека, |...| И когда, разлюбивши мечты, | *Я забудусь* в могильной постели, |..." (*I, 168*); "После жизни ненужной и тщетной, |...| Мы *забудемся сном* без видений, | Мы потонем во тьме безответной. |..." (*Сологуб, 96*); "Ныне между нами, бездною раскрытой, | Пролегла пустынность жизни пережитой, |...| Пепел сил угасших и *себя забывших*. |..." (*Минский III, 135*).

Забвение — III/3 (негативно, пассивно-интранзитивно)
как состояние забвенности ("быть забытым")

"Быть забытым" или нести на себе клеймо *забвенности* — этот негативный признак означает то же, что *потерянность, изгнанность*. Диаволист как Единственный — всегда *ἰδιότης*, он живет в состоянии отчужденности и одиночества — в исключительных случаях он даже "Богом покинут"[42]. Тем самым, *забвенность* в этом аспекте включается в широко разветвленную в CI парадигму *изоляции* и *эгоцентризма*.

О социальной изоляции свидетельствуют следующие примеры: "...*Забытый* дружбой и любовью, | *Забытый* сном, лежу больной. |..." (*Минский, 217*); "Опять надвинулись томительные тени | *Забытых* сердцем лиц...|..." (*Соловьев, "Миг", 140*); "...Он — остров, *забытый* ветрами, | Среди успокоенных вод." (*Бальмонт БП, 200*); "...*Забытый*, усталый, я один умирал. |..." (*IV, 103-104*); "...*Позабыты* своими друзьями, в стране, | Где лишь варвары, звери да ночь, | Мы *забыли* о солнце, звездах и луне, ..." (*БП, 171*); "Меж скал разбитых, — | Один! Один! | Блаженств *забытых* | Я властелин. |..." (*Брюсов I, 117*); "...Иль *позабыт* во мгле пещеры я, | И все, что было, — лишь мечта? |..." (*I, 375*); "В долгих муках разлученья | Отвергаешь ты меня, | *Забываешь* час творенья, | Злою карою *забвенья* |...| Я извел тебя из тьмы, | Чтобы в день, теперь *забвенный*, |...| Насладились жизнью мы. |..." (*Сологуб, 284*).

Кульминация покинутости — быть "забытым Богом" — это судьба, которая (с точки зрения СI) так же грозит демиургическому бого-человеку (или ницшеанскому сверхчеловеку) как и сыну Божьему (ср. "забыть Бога"):

"...Не я о Господе распятом — | Бог обо мне *забыл* в тот миг!" (*Минский III, 43*); "...Я жажду отдаления | От родины святой! | Я — искра, отступившая | От солнца своего | И бога *позабывшая* — | Не знаю для чего!" (*Бальмонт БП, 119*); "Муза в измятом венке, богиня, *забытая* миром! | Я один из немногих, кто верен прежним кумирам; |...| Я приношу фимиам к алтарю *забытой* святыни. |..." (*Брюсов III, 247*); "...И молча я смотрю на символы любви, | Не подходя к распятью. | Христос! *Забудь* меня, напрасно не зови, | Оставь меня проклятью!" (*III, 215*) — эта цитата явно отсылает к евангельской сцене распятия и к просьбе мытаря о заступничестве Христа на небесах. "Что мы служим молебны | И пред господом ладан кадим! | Все равно непотребны, | *Позабытые богом своим.* |...| *Позабыл он о мире* | И от творческих дел опочил. |..." (*Сологуб, 279*).

Как человек и его Бог, так и мир в целом и в своих частях *забыт*, то есть находится под диаволическим знаком ирреальности и "(раз)очарования"[43].

"Осенний скучный день. От долгого дождя |...| Близка в такие дни волна *небытия*, |...| Мне снится *прошлое*. В виденьях полусонных | Встает *забытый мир* и дней, и слов, и лиц. |..." (*Брюсов, "Тени прошлого", I, 215*); "...Жизнь докучная *забыта*, | Плотно дверь моя закрыта, — |..." (*I, 190*); "...Все затерто, все *забыто*, | В тайне мыслей пустота..." (*Гиппиус II, 93*); "...Все, что было, что остыло, | Что зарыто, что *забыто.*" (*Минский, 297*). *Позабытое* удерживает в магических чарах как жизнь, так и *вспоминаемое*: "...И тени-люди движутся безгласно, |...| О чем-то *позабытом* говорят..." (*Бальмонт III, 209-210*); "Мечтой уношусь я к местам *позабытым*..." (*"Позабытое", I, 191*); "...*Позабытые* образы, чувства и лица, |...| И кружатся в душе, как теней вереница. |...| И опять, как кладбище, пустынна душа..."

(*Минский, 392*); "Звучная волна *забытых* сочетаний, | Шепчущий родник давно умолкших дней, |...| С вами говорю в тени *воспоминаний*, |..." (*Бальмонт I, 192*); "Медленно, тягостно, в русла *забытые* | Воды вступают уставшие. | ..." (*IV, 102*); "...Качались виноградные листы, | Под Месяцем как будто кем *забыты*. |..." (*III, 196*); "...И *память изменяла*. | Тебя я *забывал*. |...| *И миг забвения* длится, |...| Я вижу вновь ступени, | *Забытые* вдали. |...| Но больше нет возврата | К тому, чем прежде был. |..." (*БП, 166-167*); "...Не победишь, живущая в едином сердце тленном | Лишь в сердце человеческом, *измениом и забвенном*. |..." (*Гиппиус II, 65*); "О *забытом* тоскуй идеале |...| Но любовь *позабыта* (*Сологуб, 96*); "...Я жил, *забытый* яростной грозою, | Разбившей мой корабль..." (*Минский I, 89*); "Сады, пещеры, замки изо льда, | *Забытых* слов созвучные узоры, | Невинность чувств, погибших навсегда, — |..." (*Бальмонт БП, 146*); "...Но молитвы *забыты* давно, | И наскучили песни былые, | Потому что на сердце темно, |..." (*Сологуб, 154*); "Придет к моим стихам неведомый поэт | И жадно перечтет *забытые* страницы, |..." (*Брюсов III, 252*)[44].

Забвение — IV/1 (негативно, активно-транзитивно) — амнезия, невозможность, бессмысленность воспоминания

Эта парадигма особенно явно соотносится с негативно оцениваемым активным воспоминанием (*воспоминание — IV/1*): диаволическая амнезия касается позитивных смыслов, и рассматривается как утрата памяти, как знак изгнания из рая (или из невосстановимого состояния счастья и единства, из *невозвратного*):

"...Изредка ты воскресал на сбегающем склоне, |...| И *забывалося* эхо гармоний. |..." (*Брюсов III, 234*); "...*Воспоминанья* все утратит, |...| И за познанье тайн заплатит | *Забвеньем* счастья и обид." (*Брюсов I, 315*); "...*Забудь* о светлых снах. *Забудь*. Надежды нет. | Ты вверился мечте, обманчивой и странной. |..." (*Бальмонт БП, 98*); "Хорошо меж подводных стеблей. |...| Мы любили, когда-то, давно, | Мы *забыли* земные слова. |..." (*БП, 298*); "Я заглянул во столько глаз, | Что *позабыл* я навсегда, | Когда любил я в первый раз, |..." (*БП, 277*); "Мы детство не любим, от Солнца ушли, | *Забыли* веленья Земли |..." (*I, 209*); "...Спешу *забыть* все виденные сны |..." (*Сологуб, 294*); "...Иль грешной мечтою себя веселить, | Приникуть к подушке и все *позабыть*? |..." (*235*); "...Я погашу мои светила, | Я затворю уста мои, | И в несказанном бытии | Навек *забуду* все, что было." (*244*); "...И понемногу *забываю* | О тишине ночей лесных, |...| И *забываю* сад, и кровлю, | И свежесть утренней зари." (*175*); "...Их солнце *забыло*, и сами они | *Забыли* о солнце и блекли в тени, | Для жизни и смерти чужие. |..." (*Минский, 144*).

Забвение — IV/2 (негативно, активно-транзитивно) —
желание забыть

Категория негативного "желания забыть", которое касается позитивных смыслов, соотносима с рассмотренным выше позитивным *забвением* негативных переживаний (I/2). Соответствующие примеры, однако, чрезвычайно скудны и приводятся лишь для полноты схемы.

> "*Позабыв* о блеске Солнца, в свете призрачных огней, |...| Все, что было, все, что будет, знаю, знаю наизусть. |..." (*Бальмонт I, 234*); "Я не знаю, как же быть? | Продолжать или *забыть*? |...| Как любить — и не любить? |..." (*III, 90*); "...О солнце незримом *позабыла* земля. |...| Там ветер ленивый облака громоздил. | *Забыло* и небо о владыке своем. |...| Он *помнил* о солнце сквозь осеннюю тень | И *памятью* страстной воскрешал он весну. " (*Минский IV, 196-197*); "В полдень солнце *позабыла*, | Сколько тучек перед ним |..." (*III, 85*); "...Душа печальная моя | И в размышлениях *забыла* | Весну и краски бытия.|..." (*III, 119*).

Не-Забвение — I (позитивно, активно-транзитивно) —
императив не-забвения (аналог воспоминания/памяти — I)

Позитивная оценка *не-забвения* имплицирует призыв к *воспоминанию* или "припоминанию" и таким образом стимулирует сам процесс воспоминания. Эта сугубо маргинальная парадигма связывается чаще всего с христианским мотивом *commemoratio* (Христос "помнит" своих и после крестной смерти).

> "...О, строгие лики | Умевших любить! | Вы смутно-велики, красивы и дики, | Вы поняли слово: убить. | Я вас *не забуду*, | Я с вами везде. |..." (*Бальмонт БП, 228*); "...Дети Солнца, *не забудьте* голос меркнущего брата, |...| Но и к вам придет мгновенье охлажденья и заката, — | В первый *миг* и в *миг* последний будьте, будьте как цветы. |..." (*БП, 295*); "Нет, мне не нужно покоя, не нужно *забвенья*, | Если же счастие нам не дано, — |..." (*I, 66*); "Тот *не забудет* тайну смелую, | Обетование чудес. |..." (*Гиппиус II, 72*); "...Те пятна, ржавые, вкипели, | Их *ни забыть*, — ни затоптать...|..." (II, 8); "Но меня *позабыть* ты *не мог* | И твоей я любви *не забыла*. |...| О, тогда мне прости и *забудь* |..." (*Минский, 258*); "...И *незабудки, помня* сонность вод, | Взирали с удивлением невинным|..." (*I, 176*).

Не-Забвение — II (позитивно, пассивно-интранзитивно) —
"незабвенность"

Незабвенен, незабываем момент наивысшей жизненной интенсивности или его персонификация. Неслучайно и эта парадигма также почти не разработана[45].

"...И вижу *миг я незабвенный*, |..." (*Минский III, 105*); "...Предо мною встаешь ты, родная, |...| Вдруг я вижу, что ты *не забыта*, | *Позабытая*, горько-любимая. " (*Бальмонт БП, 288*); "...И с безмолвием странного мира сливаешься, | Уходя к *незабвенному*, к счастью минувшему. |..." (*I, 193*); "И я опять пишу последние слова, |...| Но *не забыто* все, что грезилось и было! | Пусть будущего нет, пусть завтра — не мое, | Но *не забыто* все. |..." (*Брюсов I, 122*); "Пускай *забыты* все печали — | Словам, словам *забвенья нет*..." (*Гиппиус I, 36*).

Не-Забвение — III + IV (негативно) — неспособность к забвению (=навязчивое состояние воспоминания)

Амбивалентность *воспоминания* и *забвения* достигает своей наивысшей интенсивности в парадоксальном двойном отрицании "не-амнезии": диаволист стремится к состоянию, в котором снята, аннигилирована противоположность *воспоминания* и *забвения*. Он рвется перейти ту границу, которую река Лета устанавливает между посюсторонним и потусторонним мирами. При этом однако выясняется, что и по ту сторону *забвения* (*λήθη*) мучит *воспоминание* (как бы "фантомная боль" отсеченной смертью жизни). Оказывается, что полное *забвение* столь же иллюзорно, как и абсолютное *воспоминание* или *память* в смысле возвращения в (прошедшую) жизнь. Диаволическое состояние *α-λήθεια* — это не состояние "истины", как в религиозном, мифопоэтическом символизме. Оно скорее отмечает абсолютизированную позицию *оксюморонности*, то есть тотального противоречия, которую диаволист реализует как *невозможное*. Неспособности к *забвению* (и, стало быть, к *умиранию*) соответствует невозможность *воспоминания*; сверх того, *не-забвение* никоим образом автоматически к *воспоминанию* не приводит — так же, как "не-воспоминание" (как состояние принципиальной "лет-аргии", то есть *усталости*) вовсе не может удовлетворить танато-инстинкт *забвения*. Диаволист таким образом всегда находится между зонами "ни-ни" и "и-и"; образно говоря, он курсирует между страной воспоминания и рекой забвения:

"Я в лодке Харона, с гребцом безучастным. |...| Вот *Лета*. Не слышу я лепета *Леты*. |...| И сердце, как там, на земле, — равнодушно. | Я *помню*, конца мы искали порою, |...| Ни боли, ни счастья, ни страха, ни мира, | *Нет даже забвения в ропоте Леты*...|..." (*Гиппиус, "Там", I, 71-72*); "...Но знаю, миру нет прощенья, | Печали сердца *нет забвенья*, | И нет молчанью разрешенья, | И все на век без измененья | И на земле, и в небесах. " (*I, 24*); "...Мне чудится таинственный обет...| И, ведаю, он сердца не обманет, — | *Забвения* тебе в разлуке *нет*! | Иди за мной, когда меня не станет. " (*I, 26*); "Я в себе, от себя, не боюсь ничего, | *Ни забвенья*, ни страсти. |..." (*I, 113*); "...Я умираю, Елисавета, | Я весь в огне. | Слова завета, слова завета | *Не нам забыть*. |..." (*Сологуб, 272*); "...Этот призрачный лес на крутом берегу, |...| Бестелесное все. Я *забыть не могу* | Бесконечной тоски бытия. " (*193*); "О, *забвение*! если бы все стереть! | Если б все прошлое могло умереть! |..." (*274*); "И томлюсь я с тех пор, | Невоз-

можно мне жить. | Тот мучительный взор | *Не могу я забыть.* |..." (*Брюсов III, 246*); "...Можно все заветное покинуть, | Можно все бесследно разлюбить. | Но *нельзя к минувшему остынуть,* | *Но нельзя о прошлом позабыть!*" (*Бальмонт БП, 163*); "*Нет мне забвенья* о блеске *мгновенья* | Грустно-блаженной услады прощӑнья, |..." (*IV, 62*); "*Незабываемо*-ужасные признанья, |..." (*IV, 73*); "То белый свет, то краткий свет, | Но для него *забвенья нет.* " (*I, 121*); "*Не могу я забыть* неотступный укор..." (*I, 84*); "Здесь *вспоминать* могу, в час сокровенный, | О чем весь день *забыть хотел я и не мог* |..." (*Минский, 266*); "...С тех пор меня гнетут тяжелые кошмары, | И *нет забвенья* мне средь суеты земной. |..." (*I, 204*); "...Увидав, что невозможно | *Ни вернуться, ни забыть...*" (*Анненский, 79*); "...Прощенья нет, но и *забвенья нет.* |..." (*Случевский, 55*); "...Нет силы *вспоминать* и *позабыть нет сил.* |..." (*Минский, 207*); "...Да, это был лишь сон... минутное виденье...| Но отчего ж *забыть* его нет сил?" (*М. А. Лохвицкая [1890] 1972, 606*); "...И тоска по тебе, как заря во всю ночь, | Не дает *ни забыть, ни забыться*!" (*А. А. Голенищев-Кутузов 1972, 260-271*).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Эта глава была опубликована в *A. Hansen-Löve 1985б;* ср. также *A. Hansen-Löve 1984a, 111-116.*

2. Выражения "активно/транзитивно" или "пассивно/интранзитивно" понимаются здесь не как синтаксические, а как с е м а н т и ч е с к и е функции. Я сознаю, что представленная здесь реконструкция парадигматики не адекватна синтаксически-текстуальным особенностям целого ряда цитат. Дело осложняется противоречиями, возникающими при сочетании семантических и аксиологических кодов, один из которых тяготеет к статике (то есть ориентирован в большей степени на систему языка), а другой отражает динамику системы дискурса, ориентированной на речь и прагматику сообщения. В целом понятия "символ" и "мотив" в данном исследовании предполагают как семантическую, так и аксиологическую упорядоченность.

3. Прямое значение греческого понятия "оксю-морон" (*οξύς* = острый, колкий) в раннем символизме неоднократно реализуется в мотиве смертоносного, отравленного "жала" или "кинжала", с которыми сравнивается стихотворение: "...Но милы мне кристаллы | *И жало* тонких ос" (*Брюсов I, 171*). Согласно *Жирмунский 1922, 100*, оксюморон играет доминирующую роль в романтической и символистской поэзии, тогда как в классицизме главенствует установка на логику и смысл поэтической речи. *G. R. Hocke 1987* особенно обстоятельно рассматривает роль оксюморона в маньеризме и в классическом модерне, где она всегда была велика (*там же, 362*) и где предпочтение отдавалось "алогической, абстрактной метафорике" в мистическом духе (*там же, 133 и сл.*), которая в свою очередь коренится в мощной традиции гностически-христианского дискурса "апофатической", "негативной теологии". В рамках этих представлений Бог как абсолютная сущность "невыразим", Божественное начало может быть отражено лишь в энигматическом подобии, в негативном или тавтологическом определении, в оксюмороне, с собственной трансцендентальной "паралогикой" (ср. это понятие у A. Kirchner, цит. по *G. R. Hocke 1987, 42; 71 и сл.*; о "пневматическом", парадоксальном толковании в гностицизме ср.: *H. Jonas 1934, 221 и сл.*).

4. В отличие от оксюморона, который реализует в принципе "немыслимое" (то есть лишь "гипотетическое") противоречие, парадокс порождает ценностное противоречие на интерпретационном уровне, то есть на уровне закрепленных в культуре "моделей правдоподобия" (включающих имплицитные и эксплицитные ценностные позиции). Так, Киркегор считает фундаментальный парадокс сутью "религиозной стадии" духовного развития или собственно "религиозного" (противопоставленного "эстетическому" и "этическому"); сам Христос является олицетворением такого парадоксального противоречия (Бог-человек, господин-слуга, жизнь-смерть и т. д.). Ср. например : *S. Kierkegaard*. Einubung ins Christentum. 1850, дат., нем. пер.: Munchen, 1977).

Мост между символизмом, русской религиозной философией и киркегоровс-

ким ренессансом в Европе 20-х годов перебрасывают работы Льва Шестова, особенно его последнее большое исследование о датском философе: "Киргегард и экзистенциальная философия. Глас вопиющего в пустыне", Париж, 1939. Критику "этического", которое отделяется от "религиозного", Шестов развертывает уже в своей работе "Власть ключей. Potestas Clavium" (Берлин 1923), исходя при этом из формулы "Добро не есть Бог. Нужно искать того, что выше добра" (Соч. в 2-х т. М.: "Наука", 1993. Т. 1. С. 17). — Начиная с 1890-х гг., работы Киркегора переводились и на русский язык.

5. Диаволист сам находится в состоянии "качания" между "да" и "нет", он сам является воплощением этого маятника: : "...Вечно и «*да*» в них, и «*нет*». | Благо им, слава за то! |...|" (*Минский, 78*); "*Раз* — и — *два*, и *раз* — и *два*, и вот бесформенность движенья |...| *Раз* — и *два*, в повторном строе, за паденьем вознесенье, | Сон за явью, смерть за жизнью, а за смертью воскресенье. " (*Минский, "Ритм", 178*). Диаволическая абсолютизация принципа дуальности приводит к его аннигиляции: "Нет двух путей *добра и зла* | Есть два пути добра. |...| *Две правды, два добра* — |...| Ты — призрак Бога на земле, | Бог — призрак в небе твой, | Проклятье в том, что не дано | Единого пути. | Блаженство в том, что *все равно*, | Каким путем идти. |...|" (*Минский, 343-344*) и аналогично этому: "...Равнодушное *да или нет* | Повторять суждено вам годами, |...|" (*Анненский, 91*). Диаволический создатель мира у Бальмонта, (*Бальмонт III, 183 и сл.*) принимает обличие "Безумного часовщика", который противопоставляет *двойственность* хаоса принципу единства космоса (ср. также *Бальмонт, "Маятник", III, 158 и сл., "Их двое", V, 48* и *"Чет и нечет", II, 143 и сл.*). Именно это весьма типичное для Бальмонта стихотворение очень метко пародируется Минским: "*Чет и нечет* | Доктор Чечотт | Графоманией зовет | Стих мой странный...", (цит. по: *С. Н. Тяпков 1980, 56-57*; ср.: *Эллис 1910, 105*); см. также *Брюсов VI, 56*: "Единое начало есть небытие, единство истины есть безмыслие. Не было бы пространства, не будь *правого и левого*; не было бы нравственности, не будь *добра и зла*."

Ср. тот же мотив в романтизме: "...Ходит мерными шагами | Ходит в тишине ночной | Безответный *часовой*. " (*Лермонтов, II, 18*); "...Только *маятник* грубо-насмешливо меряет время..." (*А. Фет, 187*). Тот же мотив встречается в раннем неоромантическом творчестве Мережковского: "Покоя *забвенья!.. Уснуть, позабыть* | Тоску и желанья, |...| И *маятник мерно стучит* надо мной..." (*Мережковский [1887] 1972, 155*). "Страх времени", демонизация времени как "властителя" мира типичны также для французских символистов, ср. стихотворение Бодлера "Часы": "Часы! Живет в вас бог, бесстрастный, беспощадный, | Он пальцем нам грозит, бормочет: «Не забудь!»...Пожрут мгновения, крупицу за крупицей, | Огрызок счастия..." (пер. Э. Линецкой) (ср. также "Песочные часы" Метерлинка). Согласно *G. R. Hocke 1987, 12*: "часы являются опознавательным знаком маньеристов".

6. Часто встречающийся в раннем символизме мотив *усталости* (он является своего рода опознавательным знаком всего декадентского движения) относится к доминирующей парадигме *бесстрастия*, то есть находится в центре "депрессивного" диаволического дискурса.

7. О сведении самим Белым символизма к прагматике символистского "быта"

ср. его книгу воспоминаний "Начало века" (*Белый 1933, 11 и сл.*). В ней он редуцирует символистскую мифопоэтику к чистому жаргону, к социолекту "посвященных" (*каламбуризм, мифологический жаргон, китайский язык*). Аргонавтизм дружеского кружка сужается до *арго* (*Argot*, жаргон) (*там же, 17 и сл.*): "Нас интересовала проблема новой культуры и нового быта..." (*там же, 111*). Ср. также: *Белый, "На рубеже двух столетий", 1934а*, где символистический дискурс подробно обсуждается как *жаргон, говор* специфического *быта* (например, *371 и сл.*); а также в кн.: "Между двух революций" (*Белый 1934*). Понятие "кружковая семантика" восходит к формалистской теории "литературного быта" (ср.: *A. Hansen-Löve 1978, 397 и сл.*).

8. О немецком романтизме и его последователях см.: *K. H. Bohrer 1981* (прежде всего главу "Понятие о 'мнимости' у Ницше", *111 и сл.*). Высказывания о памяти и мнемотехнике встречаются у Ницше в кн.: "Genealogie der Moral" (ср.: *M. Frank 1984, 262*): согласно Ницше, совесть является своего рода мнемотехникой, "которая выжигает у человека *память*" (*там же, 261*; о воспоминании *там же, 321*).

9. Ср. *Бальмонт, 99*: "...Но есть иная красота: | Души влюбленной сладострастье. |...| Стыдливость чуть горит *воспоминаньем* бледным, | Как потускневшая *Луна* | Пред *Солнцем* пышным и победным."

10. Олитературивание и эстетизация жизни художника в диаволическом жизнетворчестве одновременно означает и ее ирреализацию по формуле: искусство = сон = жизнь (ср. *Брюсов I, 202*: "Но боюсь, что в соленом просторе — | Только *сон*, только *сон бытия*! |..."): *tertium comparatiots* 'жизни' и 'искусства' становится общая обоим фиктивность: "Быть может, все в жизни лишь средство | Для ярко-певучих стихов, |..." (*Брюсов I, 447*): "...Живем среди картин и книг, | И дорог нашему бессилью | Отдельный *стих*, отдельный *миг*. |..." (*I, 174*). Художник-демиург превращается в персонификацию своего собственного произведения: "...*Я — песнь* незримой красоте..." (*Минский, 272*); "*Царил* над миром рифм когда-то | Я с самовластием волхва, |..." (*Брюсов III, 285*).

11. Многие стихотворения Блока (особенно раннего периода) уже по причине имманентной им нарративизации и циклизации начинаются с "формулы воспоминания", которая подхватывает традиционный романтический топос "воспоминания".

12. В мифопоэтическом символизме, особенно в религиозно-философском его истолковании Вяч. Ивановым, *созерцательность* (негативно оцениваемая) противополагается креативному, активному (жизне)творчеству, отличающему "реалистического символиста" (=CII) от представителя "идеалистического символизма" (=CI). Ср. например : *Вяч. Иванов, "О веселом ремесле и умном веселии" III, 62 и сл.*; и *А. Белый, "Песнь жизни", А, 43*: "Искусство есть искусство жить" и "Сам художник становится художественным произведением" (*А. Белый, "Брюсов", ЛЗ, 183*) и: *А. Белый, "Эмблематика смысла", С, 139*: "Формой художественного творчества жизни являются формы поведения" (ср. *там же, 108*).

13. Теория Киркегора о воспоминании и памяти в сжатой форме изложена во

ступлении к его книге "Стадии на жизненном пути" ("Stadier paa Livets vei", Kopenhagen, 1845) ("текст воспоминания" носит название: "In vino veritas"); о проблеме повтора в процессе воспоминания ср.: Киркегор, "Повторение" ("Gjentagelsen", Kopenhagen, 1843).

14. Типичным для такой промежуточной позиции является стихотворение Брюсова "Мучительный дар даровали мне боги, | Поставив меня на таинственной *грани*. |..." (*Брюсов I, 101*); "...А я *качаюсь* в воздушной сетке, | Земле и небу *равно далек*. |..." (*Гиппиус II, 34-35*); см. там же: "...И вот я в сетке — *ни там, ни тут*. |...| На все, качаясь, твержу я «нет»..."

15. Диаволический поэт вступает в союз со "змеей" (с чертом) (*К. Д. Бальмонт, "Голос дьявола", III, 137*) и гордится этим (см. *Н. 97, 29, 35*). У Гиппиус сама душа отравлена и "задушена" змеей: "...меня душа |...| моя душа". (*Гиппиус II, 70*). Об ассоциации *змеи* с (негативным, мучительным) *воспоминанием* ср. Надсона: "Усни в груди, *змея воспоминанья*, | Не нарушай печальный мой покой!..." (*Надсон, 265*).

16. Существенным признаком диаволической символики движения является необратимость избранного (жизненного) пути, который в то же время совершенно "бесцелен": "И плыли они без конца, без конца, |...| И спящие призраки плыли вперед, | Дорогой прямой и *бесцельной*. |..." (*Бальмонт, 117*). Формула "нет возврата" таким образом характеризует диаволический *путь* как мнимое движение, коснеющее в *замкнутости* мировой тюрьмы.

17. В CL, особенно в его эстетической программе, стихотворение (или художественное произведение вообще) часто сравнивается с кристаллическими структурами (со снегом, льдом, драгоценным камнем) — ср. программное стихотворение Брюсова: "Люблю я линий верность..." (*Брюсов I, 171*) и стихотворение Бальмонта "Я — изысканность..." (*Бальмонт, 159*).

18. Аналогично *памяти I+II* как *запасу памяти* ("книга памяти"), *запас воспоминания* также может фигурировать как (диаволическое) хранилище отравленных воспоминаний: "...И, безумец, я *забыл* о несмысленности жизни, живо чувствуя только неосмысленность. Я думал, что еще *мгновенье*, и наступит смерть. [...] Больно снова жить и *хранить сокровище в воспоминании, ядовитое, злорадное сокровище*, но насколько ниже настоящего, как все *воспоминания*!" (*Добролюбов, "Образы", С, 22*) Ср. также у Надсона: "...И то, что было мне так дорого, так свято, — | Из *книги прошлого* ряд вырванных страниц!..." (*Надсон, 179*).

19. Ср. *Добролюбов, "Образы" [1902], С, 197*: "...Этот куст, почти белый, — пусть похоронит его не презренье, не *забвенье*, не скука, а для воскресения *память*!"; "...но среди окружающей вечно *памяти* мест и имен меня увлекает другое..." (*там же, 202*).

20. "Моментализм" Баратынского Брюсов иллюстрирует его стихами: "*Мгновенье* мне принадлежит, | Как я принадлежу *мгновенью*." (*Брюсов VI, 36*). Ср. также у Надсона: "...Вот жизнь, вот этот сфинкс! Закон ее — *мгновенье*..." (*Надсон, 308*).

21. В своих ранних работах по теории искусства Брюсов различает искусства творческие и исполнительные (то есть эстетику текста и эстетику исполнения, перформанса). Последние Брюсов называет артистическими формами искусства, которые, естественно, существуют только для тех, "кто присутствует при самом мгновении творчества" (*Брюсов, "Ненужная правда", VI, 65*). С этой точки зрения артистическим (исполнительным) формам искусства в большей степени присущ атрибут "мгновенности" и, следовательно, они более "эстетичны".

22. *Брюсов, "К. Д. Бальмонт. Статья первая", VI, 250-258*, видит в Бальмонте в первую очередь тип "нового человека" символистского жизнетворчества — великолепный пример человека-художника, чья жизнь пылает в "экстатическом мгновении" ("Я каждой минутой сожжен, | Я в каждой измене живу, — |...", *там же, 251*). В миг экстаза диаволический художник становится богоподобен ("каждая душа — божество", *там же, 251*), тогда как *мгновение* может распадаться лишь на конечное число ощущений (*там же, 253*; ср. также: *там же, 279*). Интенсивность переживания *мгновения*, его неповторимость и является коммуникативным содержанием искусства (см. об этом: *А. 1963, 16*). Красота "показывается лишь мгновениями" (*Эллис 1910, 92*). Яснее всего формулирует этот моментализм Бальмонт в очерке "Из записной книжки" (1904): "Я живу слишком быстрой жизнью и не знаю никого, кто так любил бы *мгновенья*, как я. Я иду, я иду, я ухожу, я меняю, я изменяюсь сам. Я отдаюсь *мгновенью* [...] В свете *мгновений* я создавал эти слова. *Мгновенья* всегда единственны. Они слагались в свою музыку, я был их частью, когда они звенели..." (цит. по *Эллис 1910, 92*).

Моментализм Брюсова критикует, в частности, Ю. Айхенвальд: "Его стихи, лишенные стихийности, не сотворены, — они точно вышли из кузницы, и даже *мгновения*, свои излюбленные «*миги*», Брюсов кует." (*Ю. Айхенвальд 1910, 5*). Подобным же образом Гиппиус после своего поворота к мистицизму отзывается о декадентстве Минского: "...Их наслаждения, их эстетика не дает им [декадентам] никакой отрады, ибо они не знают ни прошлого, ни будущего, а только более чем краткий — несуществующий — настоящий *момент*..." (*З. Гиппиус 1900, 87*). Н. А. Бердяев критикует распад личности, являющийся следствием моментализма: "В декадентских переживаниях *личность распадается на миги*, кажущиеся отрывочные состояния, теряется центр личности и органическая, связывающая нить жизни." (*Н. А. Бердяев 1907а, 115*).

Почитание *мгновения* типично для "импрессионистической" тенденции раннего символизма (ср.: *Эллис 1910, 93*: "философия *мгновенья*, целое миросозерцание: это *импрессионизм*".). Понятия "впечатление" и "ощущение" занимают место романтической (а позднее и мифопоэтической) категории "переживания" (ср. также ряд наблюдений над метафорикой "мгновения" у Бальмонта в связи с его восприятием Э. А. По: *Н. 1970, 62* и *65 и сл.*). Следует обратить внимание на формулу Случевского: "Я художник мгновений | Я певец настроений...". Диаволическое мгновение фиксировано на *мимолетном* и на обманчивом *намеке* (*Бальмонт, "Мимолетное", II, 19*). О "моментализме" Добролюбова ср.: *Е. В. Иванова 1981, 259*.

23. *Брюсов, "К. М. Фофанов", VI, 326-327*, причисляет Фофанова (как предшественника символизма) к поэтам-импрессионистам; то же самое относится и

к Анненскому (*там же, 328 и сл.*), и к молодому Блоку (*там же, 329 и сл.*). Брюсов понимает импрессионизм как образ жизни и метод искусства, который концентрируется на "моментальном впечатлении", еще до его рациональной категоризации *(328)*. Отсюда идет недоговоренность, например у молодого Блока, которую Брюсов считает вовсе не выражением мистичности (как это воспринимается в рамках СII), а скорее поэтическим приемом (приемом умолчания), ставшим характерной чертой блоковской школы.

О влиянии Шопенгауэра на "моментализм" предсимволизма (особенно на Фофанова) ср. : *Baer 198, 156 и сл., 159 и 165 и сл.*

В. Соловьев, "Импрессионизм мысли", 1897, IX, 77-83, рассматривает стихотворения К. Случевского исключительно под знаком "импрессионизма" (*впечатлительность, нервность и случайность*). Согласно Соловьеву, это относится ко всему направлению "чистой лирики" XIX-го века. В отличие от "прикладной лирики", она не поддается пересказу , так как не располагает никакими событийными структурами, а лишь вызывает "мгновенные" созвучия между стихотворением и читателем (*Соловьев, "О лирической поэзии", VI, 234 и сл., 237*). Фет и Полонский — так же как и Тютчев — представляются Соловьеву типичными представителями этой *poésie pure* в России (*там же, 239 и сл.*).

О понятии поэтического символа у раннего Мережковского см.: *U. 1972, 36 и сл.*. В 90-х годах символ обозначал некое "моментальное", непрямое выражение (или индекс) беспредметной эмоциональности, для которой нет денотативной, лексической референции ("Я понял, понял все, без слов, в *одно мгновение...*"). О значении моментализма в русском декадентстве вообще см.: *О. 1972, 10 и сл.* О философии мгновения в диаволическом миросозерцании Сологуба ср. : *Н. Г. Пустыгина 1983, 113 и сл.* "Экзистенциальное время" не является континуумом, оно (по Сологубу) распадается на отдельные переживания, которые не подчинены никакой хронологии. Поэтому Сологуб и сопротивлялся какой бы то ни было хронологизации своих произведений — в отличие от ясно выраженной циклизации у представителей СII, прежде всего у Блока.

О нарочитой "современности" и "овремененности" диаволической поэзии ср. вступление Гиппиус к ее первому сборнику стихов, *Гиппиус I, IV*: стихотворения современны постольку, поскольку с одной стороны представляют современный духовный опыт, а с другой воспроизводят "ощущение данной минуты".

24. О парадоксе совпадения *мгновения* и *вечности* ср. : *F. II, 408 и сл.* Подробно о "внезапности", о "мгновении эстетической видимости" в модернизме (исходя из Ницше) ср.: *K. H. Bohrer 1981, 34 и сл.*

25. См. также у Сологуба: "...И твое *мгновенное явленье* — | Призрак или свет, | Но спасен я в краткое *мгновенье*, | Все равно, — то было вдохновенье, | Или бред. |..." (*V, 144*); "...И был я тяжко очарован | Многообразной и *мгновенной красотой*. |..." (*V, 181*); "*Забудь*, что счастье ненадежно, | Доверься мне, |...| *Мгновенья* сладкие сгорели..." (*IX, 106*).

26. Психопоэтическая (или патопоэтическая) типология модернизма могла бы выявить аналогичность символистского и невротического дискурса (в отличие от футуризма, который демонстрирует скорее психотические черты — ср. : *A. Hansen-Löve 1987a*). В рамках символизма СI представлял бы параноидный тип (мания

преследования, навязчивое состояние бегства и скитания, нарцисцизм и т. д.), а СII — религиозную манию величия, псевдомессианизм и истерию.

27. *Мимолетность* и *изменчивость* являются также позитивными характеристиками эстетического мира: "Я не знаю мудрости, годной для других, | Только *мимолетности* я влагаю в стих. | В каждой *мимолетности* вижу я миры, | Полные *изменчивой* радужной игры..." (*Бальмонт БП, 281*).

28. Ср. : *Бальмонт БП, 133*: "...Любить? — Любя, убить — вот красота любви. | *Я только миг люблю...*".

29. В СI для *мига забвения* — как почти для всех парадигм — существует обращенная форма *забвение мгновения*: "...Пойми — один — теперь: | Нет ярче откровенья, | Как в сумраке потерь | *Забвение мгновенья.* |..." (*Бальмонт БП, 201*). Опустошенное мгновение вливается в нирвану, в тотальное забвение: "Покоя, *забвенья!*...Уснуть, *позабыть* | Тоску и желанья, | Уснуть — и не видеть, не думать, не жить, | Уйти от сознанья! | Но тихо ползут бесконечной чредой | *Пустые мгновенья*, | И маятник мерно стучит надо мной...| Ни сна, ни *забвенья!...*" (*Мережковский [1887] 1972, 155*); "...Там, в этой бездне, где *нет ни годов, ни мгновений*, | Все, что прошло уже, все, что придет, | Все, что скользит над землей, как *минутные тени*, | Вечно в мерцании нашем живет..." (*Г. Н. Цертелев [1886] 1972, 217*); "...И томят *мгновенья* | В мертвой тишине. | Ночь дает *забвение*, — | Но не мне, не мне!" (*М. Лохвицкая [1897] 1972, 618*).

30. Ср. *Анненский, 98*: "Мне жаль последнего вечернего *мгновенья*: | Там все, что прожито, — желанье и тоска, | Там все, что близится, | унылость и *забвенье...*". Ср. также *Сологуб I, 145*: "...*Мгновения* бесследные | Над ней летят в тиши, | И спят купавы бледные..."

31. Тот же мотив персонифицирован у Сологуба (*Сологуб IX, 63*): "...В тяжелом томленьи *мгновенные* дети творенья...".

32. Ср. *Сологуб IX, 137*: "...Единой Волей мчатся воды, | В Единой Воле — *миг и год.*". О прерывности пространства и времени в модернизме вообще см.: *В. В. Иванов, 1974, 65 и сл.*

33. Основным направлением диаволической символики движения является "падение" или "погружение", то есть *descensus*, которому не противостоит (как в СII) *ascensus*. Неоднократно подчеркивается лунная природа этого "упадка" (ср. *Бальмонт, "Восхваление Луны", БП, 215*), (радостно) следующего инстинкту Танатоса: "...Мне сладко *падать с высоты*" (*Бальмонт III, 61*); "...Что вниз я сейчас *упаду...*" (*БП, 242*); "...Я бессильно *упал...*" (*Сологуб IX, 95*); "...И, *кружась* неравномерно, | Наземь *падать* стал неверно..." (*Минский, "Мертвые листья", 154*). "Падение" является следствием "заброшенности" человека: "Мы *брошены* в сказочный мир | Какой-то могучей рукой..." (*Бальмонт БП, 242*). То же самое относится к движению вниз в воде, в форме 'погружения', 'утопания' (в бессознательном) — это тоже "лунное" движение: "Красная Луна | Между елей *тонет...*" (*Бальмонт I, 250*); "...Я в море *утонул*. Теперь моя стихия — |

Холодная вода..." (*I, 94*); "...За то, что ты, *забыв себя*, | Спешишь с высот *упасть...*" (*III. 120*); "...За то, что *тонем* в беспредельности..." (*БП, 252*); "...Прожил *миг — и в бездне утонул...*" (*БП, 125*). Буквальное значение слова *décadence* неоднократно вплетается к парадигму упадка, падения, подвергаясь своего рода реализации — об этом же ретроспективно в *Белый 1933, 112 и сл.*: "...в декаденте его *упадок* есть конечное разложение [...] символист-де — авиатор, осуществляющий свой полет; декадент — авиатор, кончающий полет гибелью...".

34. Движение диаволиста вниз (вертикальность) в CI связано с динамикой "пустого кружения", которое приводит к катастрофе (крушению). Движение при этом имеет форму нисходящей спирали. Движение совершает "магический круг", который заодно является *circulus vitiosus*: "...Свивает мглу в *волшебный круг...*" (*Сологуб IX, 122*); "...Мы все *вращаемся* во мгле | *По замкнутым кругам...*" (*Бальмонт III, 168*); "...И ветры...| В пространствах снов *кружат, кружат, кружат...*" (*III, 185*); "...И мелькает, как *кружево*, пена во мгле голубой. |...| И смеется волна: «Я тебя *утоплю*!» |..." (*II, 44*); "...Все люди...| В *водовороте*...сплелись..." (*III, 191*). — Движение по кругу в переносном смысле ассоциируется с банальностью, пустотой (*скука, пошлость*) 'повторения': "...Противна мне *банальность повторений*, | Моя душа для жажды создана..." (*Бальмонт III, 186*); "Но в *повтореньи* гаснут все мечтанья..." (*III, 213*); "Душа изучила все *по повтореньям...*" (*Добролюбов, "Образы", С, 203*); "...Бездна небес не преграда, — | *Все совершится опять...*" (*Сологуб I, 172*).

Мифологема "вечного возвращения", в CII связанная с мифологемой "вечно женственного" и "возвращения вечности" (то есть "возрождения"), в CI диаволизируется до патологической, невротической н а в я з ч и в о с т и п о в т о р а. В фрейдовском психоанализе она же служит "ключом к гипотезе о влечении к смерти" (ср. работу *I. A. Caruso 1983, 150 и сл.*, подробно рассматривающую данный вопрос). Навязчивость повтора и навязчивость воспоминания имеют, таким образом, одну и ту же летальную направленность (ср.: S. Freud, Jenseits des Lustprinzips, 1920, Ges. Werke, XIII, 19 и сл.). "Забвение", напротив, выступает "первой серьезной защитой от смерти..." (ср.: *Caruso, op. cit., 21 и сл.* и *67*). Целью любой (аналитической) психотерапии является "превращение навязчивости повтора в 'анамнезис' (припоминание)" (*там же, 187 и сл.*); но если психоанализ в этом смысле (так же, как процесс индивидуации с точки зрения Юнга) представляет (должен представлять) собой "успешный анамнезис", то для диаволического символизма верно скорее обратное, а именно, невротическая безысходность навязчивости повтора, то есть принципа Танатоса. Амбивалентность Танатоса и Эроса типична и в связи с идеей "вечного возвращения" (ср.: *G. Mattenklott 1970, 90*).

Символика "забвения-воспоминания" для символиста находится в более широкой связи с идеей Ницше о "вечном возвращении" (ср. русское издание в: Новый путь, № 5, (1903), 43 и сл.). Следует упомянуть также гностическое понимание 'забвения' как оборотной стороны и одновременно предпосылки "гнозиса", если под забвением подразумевается забвение всего земного: "Забвения не было у Отца, хотя через него оно стало. То, что возникает в Нем — это знание (гнозис), которое стало явным для того, чтобы расторгалось забвение и узнавался бы Отец..." (цит. по: *К. 1980, 93*).

35. Прямую отсылку к формуле Фауста представляют собой следующие стихи Бальмонта: "...У мысли нет орудья измерить глубину, |...| Лишь есть одна возможность *сказать мгновенью «Стой!»:* | Разбив оковы мысли, быть скованным — мечтой..." (*Бальмонт БП, 232*). О связи остановленного времени с раннесимволистской символикой кристалла ("оцепенение", "застывание" как *tertium comparationis*) ср.: *Baer 1980, 176 и сл.* "Цветы в кристалле" Анненского (из его стихотворения "Тринадцать строк") символизируют как сберегающее, так и губительное воздействие искусства, останавливающего мгновение.

36. Во вступительной заметке к своему Собранию сочинений (*Сологуб V, 9-10*) Сологуб связывает роль *забвения* с "забвением роли", то есть "масок", которые носит человек (и особенно художник) для внешнего мира: "...Словно проник в *забытые*, замкнутые заржавелыми замками подвалы старого замка [...] Обозрев многие свои *забытые маски*, душа лирическаго поэта сознает свою многосложность и родство свое с множеством. [...] Свершив свой круг, пламенеет, умирает, и из пепла возникает опять."

37. Связь между "памятью" (или "забвением") и гением (или сверхчеловеком), как она разработана Ницше в работе "Vom Nutzen und Nachteil der Historie fur das Leben" [О пользе и вреде истории для жизни] (*I, 21 и сл., 247 и сл.*), подробно рассматривается в работе Отто Вайнингера "Geschlecht und Charakter "[Пол и характер], которая была знакома русским символистам (гл. "Талант и память", *1923, 140 и сл.*, гл. "Память, логика, этика", *там же, 176 и сл.*).

Значение Ницше и, в частности, его трактовки понятия "память" для русского символизма рассматривается в *В. М. Паперный 1979, 84-106* .

В своем полемическом сочинении "Vom Nutzen und Nachteil der Historie fur das Leben", Ницше (*I, 109 и сл.*), развертывает критику погруженности исторического человека XIX века в воспоминания. Он противопоставляет этому способность "жизненного" человека к забвению: "Но он удивляется самому себе, что не может научиться забвению и что всегда привязан к прошедшему: как быстро и как далеко он ни бежит, цепь бежит с ним. Как странно: *мгновение*, мигом принеслось, мигом пронеслось, до этого — Ничто, после этого — Ничто, — и оно все же возвращается призраком и мешает покою более позднего мгновения..." (*там же, 211*). Еще нагляднее связь с диаволическим *забвением* в следующем отрывке: "Смерть, принеся наконец желанное забвение, при этом упрятывает настоящее и бытие и запечатывает знание о том, что бытие есть всего лишь непрерываемое былое, что оно есть нечто, живущее тем, что самого себя отрицает и повреждает, самому себе противоречит" (*там же, 212*). Этому противопоставлена "способность к забвению" неиспорченного культурой человека (дикаря, ребенка и, наконец, сверхчеловека), его умение "чувствовать не-исторически" — то есть подлинно существовать в непосредственной наличности. "Действие" вообще возможно только путем "забвения" (*там же, 213*) — представление, еще до Ницше стоявшее в центре философии Киркегора. Ср. в особенности парафразу симпосиона "In vino veritas", предпосланную Киркегором его произведению "Стадии на жизненном пути".

С точки зрения экзистенциальной философии диаволист — это тип человека, принципиально неспособного к действию, так как он вследствие своей гипертрофированной рефлексии (так же, как романтический ироник) никогда не

достигнет "непосредственности" и "присутствия" собственной самости: "Как действующий, по выражению Гете, всегда бессовестен, так он всегда и невежествен; он *забывает* все для того, чтобы сделать что-то одно..." (*там же, 216*). Только забвение освобождает место мгновению и вместе с ним "жизни" — "этой темной, влекущей, ненасытно жаждущей самое себя силе" (*там же, 229*).

Типичной чертой декадентских культур (ранние символисты предпочитали Рим периода упадка) является впадение в животную летаргию: "Сердце наше огрубело. |...| Скучен подвиг, скучен грех. |...| Вечный мрак и вечный холод...| Влага *Леты* — наша кровь. |..." (*Мережковский, "Ювенал о древнем Риме" [1893] 1972, 166*).

38. Ср. также у Сологуба: "...Выходить на лесные дороги |...| *Позабыв* городские чертоги..." (*Сологуб V, 150*); "...Повеял мирно вечер мглистый | *Забвеньем* низменных тревог..." (*I, 195*). И далее: "Ангельские лики, |...| У творца-Владыки | *Вечное забвенье* | Всех земных страданий..." (*Сологуб I, 40*); "...Стояли клены в тяжком *забытьи...*" (*IX, 27*); "...Воскреснет скоро сон-спаситель, |...| Возьмет меня в свою обитель, | Где тьма, *забвенье* и покой. " (*I, 131*); "...С внешней жизнью я прощаюсь, | И в *забвенье* погружаюсь..." (*I, 153*); "...Та мечта, что в безрадостной мгле | Даровала вчера мне *забвенье*, | На иной и далекой земле |..." (*I, 173*). Поэт не только творец воспоминаний, он также несет "венец забвения": "Сладок мне *венец забвенья* темный. |..." (*Мережковский, "Поэт" [1894] 1972, 169*).

39. Символически-философское значение этимологии *ἀλήθεια* в связи с *λήθη* подробно рассматривает *П. А. Флоренский, 1914, 18 и сл., 193 и сл.*, следуя за "Материей и памятью" Бергсона (рус. перевод СПб., 1911) и предвосхищая аналогичные идеи Хайдеггера. В западноевропейском символизме Лета как "устранение времени" (*H. Tiedemann-Bartels 1971, 95*) также входит в круг Танатоса (ср.: "Лету" Бодлера — *Р. 1958, 47*). В еще большей степени это относится к жажде смерти в романтизме и в предсимволизме: "...Любви безумного томленья, | Жилец могил, | В стране покоя и *забвенья* | Я не забыл. |...| Ты знаешь, мира и *забвенья* | Не надо мне!" (*Лермонтов, "Любовь мертвеца", II, 72-73*); "Гаснет заря в *забытьи*, в полусне..." (*А. Фет, 199*); "...Я жажду одного — бесстрастного *забвенья*, | *Я смерть* к себе зову, |...| Привет тебе, о *смерть!...*" (*Надсон, 240*).

40. У Сологуба ср. также: "...И пылая, сгорая, друг друга любя, | *Позабудем* весь мир, *позабудем себя...*" (*Сологуб IX, 126*); "Мимолетной лаской мая |...| Увядая, умирая, — |...| Все вокруг себя любя, | *Забывая про себя...*" (*I, 162*); "Как сон, пройдут дела и помыслы людей. | *Забудется* герой, истлеет мавзолей |...| И кто-то *будет* жить не так, как жили мы, | Но так, как мы, умрет бесследно. |..." (*Минский 1972, 127*).

41. *Сологуб V, 208*: "...Есть блаженство одно: сном безгрезным *забыться* | Навсегда, — умереть..."; "...Закрыв глаза, *забудусь. Вспоминаю...*" (*Брюсов III, 263*). Ср. еще у Лермонтова: "...Уж не жду от жизни ничего я, | И не жаль мне прошлого ничуть; | Я ищу свободы и покоя! |Я б хотел *забыться и заснуть!...*" (*Лермонтов II, 89*). "Не-способность к забвению" соответствует "не-способности к смерти" потомков Каина: "...Он слов коварных искушенья | Найти в уме

своем не мог...| *Забыть? — забвенья не дал бог*: | Да он и не взял бы *забвенья!...*" (*Лермонтов, "Демон", ст. 179—182*). Добролюбов с потерей памяти ассоциирует безумие: "...Старик уж давно *потерял память жизни...*" (*Добролюбов, "Рисунки из сумасшедшего дома", С. 205*). Ср. у Сологуба: "...И в *забвеньи* суровом | Я не знал, чем ландыш мил..." (*Сологуб V, 22*).

42. См. также *Минский, 441*: "...Дай знак, что в мире вечность и силы | *Богами не совсем забыты мы...*".

43. *Сологуб V, 152*: "...Как ангел чистый и непорочный, |...| Томишься ты пламенем напрасным, | *Забытая* родиною своей!"; "...Дай в безумии *забыться*, | Одиночеством упиться!..." (*Минский, 301*).

44. Ср. у Сологуба: "...И меня немножко любит, — | Зазовет меня к луне, | Зацелует, и погубит, | И *забудет* обо мне." (*Сологуб IX, 138*); "...Отрадные слова | *Я позабыл* давно, как детский сон неясный..." (*IX, 175*).

45. Ср. *Добролюбов, "Образы", С. 203*: "Много будет еще *одиноких мгновений;* в том и величье, что *я не забудет себя,* будет всегда сознавать, насколько любит [...] еще выше будет вечно *мгновенье, мгновенье* в красоте ненужной, лишь своей..."

XIV
ДИАВОЛИЧЕСКИЙ ГОРОД И АНТИ-ПРИРОДА

14. 1 ДИАВОЛИЧЕСКИЙ УРБАНИЗМ

Диаволический мир *города* относится к лунной сфере как в своей позитивной, так и в негативной ипостаси: с одной стороны его "искусственность", геометрическая ясность, планомерность, статичность, неприступная застылость представляют собой п о з и т и в н ы й член оппозиции "планомерная (механическая) продукция человека, искусственность города и искусства" vs "органическое творение Бога" (естественность). С другой стороны, урбанистическое концентрирует в себе н е г а т и в н ы е признаки лунного мира (холод, безразличие, одиночество, молчание, изоляция и т. д.), которые противопоставлены позитивности "иного мира", которая, впрочем, в рамках CI лишь предполагается, но не реализуется.

Позитивный урбанизм ярче всего проявляется в стихотворениях Брюсова[1] 90-х годов (прежде всего в цикле "В стенах"). В нем предпринимается первая попытка замены эстетики природы эстетикой города (попытка, прокладывающая путь мифологии города модели CII, равно как и постсимволизму). Город становится аналогом стихотворения-артефакта, аналогом книги; оба они — и город, и книга — в своей оригинальной "сделанности" и "планомерности" конфронтируют с хаотичной случайностью природы:

> "Люблю я линий верность, |...| Люблю *дома, не скалы.* | Ах, *книги краше роз!...*" (*Брюсов I, 171*); "Я *люблю большие дома* | И узкие улицы *города*, — |...| *Город* и камни люблю, | Грохот его и шумы певучие. — | В миг, когда песню глубоко таю, | Но в восторге слышу созвучия." (*I, 171*); "Мне не нужно яркого блеска, | Красоты и величья небес. | Опустись, опустись, занавеска! | Весь мир отошел и исчез..." (*I, 172*).

Эта позитивная урбанистика, которая под влиянием Брюсова стала столь плодотворной в CII, почти не встречается в творчестве других представителей CI; у них однозначно преобладает негативно-диаволический аспект города (городского ландшафта), предстающего как раз в своей лунной анти-природности и теневой сущности. Эта тенденция обнаруживается и у самого Брюсова: "Когда сижу один и в комнате темно, |...| «Фонарь, безвестный друг! ты близок! ты со мной!» |..." (Брюсов *I, 172*). Огни города представляют собой параллель к лунным отблескам, с их обманчивостью и отраженностью: "...Луна, заветный друг! ты близко! ты — моя..." (*там же*); "...Здания — хищные звери... |...| Страшны закрытые двери: | *Каждая комната — гроб!*" (*I, 177*); "*...Улицы мертво-бесстрастны,* | Путь убегает, маня..." (*I, 182*). У Со-

логуба, в отличие от других ранних символистов, диаволика города несет ярко выраженные черты социальной критики (вслед за Некрасовым, влияние которого — именно через посредство Сологуба — стало впоследствии столь заметным в городской мифологии Блока и Белого):

> "На гулких улицах *столицы* | Трепещут крылья робких птиц, | И развернулись вереницы | Угрюмых и *печальных* лиц..." (*Сологуб, 158*); "Вывески цветные, | Буквы золотые, |...| *Город* солнцу рад. Но в толпе шумливой, | *Гордой* и счастливой, | Вижу я стыдливой, | Робкой нищеты | Скорбные приметы: | Грубые предметы, | Темные черты." (*160*); "Запах *асфальта* и грохот колес, | Стены, каменья и плиты..." (*161*); "Над безумием шумной *столицы...*" (*183*); "Узкие мглистые дали. | Камни везде, и *дома.* | Как мне уйти от печали? | *Город мне — точно тюрьма...*" (*207*); "Я уведу тебя далеко | От шумных, тесных *городов,* | Где в многолюдстве одиноко | Где рабство низменных трудов..." (*281*); "К *толпе* непонятной и зыбкой |...| С балкона случайной улыбкой | Порадовал кто-то меня. |...| И в грохот и ропот *столицы* | Несу неожиданный свет. |..." (*I, 152*); "Гулки *улицы столицы.* | Мне чужда их суета. |..." (*I, 77*); "...Сумрачный *город* остался за мною | С чахлою жизнью его и с его суетою. |..." (*V, 96*); "Пышен мой *город* и свят |..." (*IX, 165*).

Диаволический принцип окаменения идеально реализуется в "оцепенении" городского мира и его обитателей: "Белое утро ползет, пробираясь над вялой *столицей.* | *Камни и люди* овеяны сизыми влаги волнами, — |..." (Вл. Гиппиус, в: *Добролюбов I, 5*); "*Город* и каменья; | Нищая братия, |...| Стены в туманах..." (*I, 27*); "Пусто... *улицы тянутся* окаймленными синевою громадами; трубы, башни и колокольни холодно вырезываются в небе. Все двери, все ставни закрыты. Откройте! Улицы тянутся безотрадной пустыней..." (*I, 90*, ср. также стихотворение "Литейный вешним утром...", *V, 96*); "...Мы *бедные дети больших городов...*" (*II, 28*).

Особенно отчетливо следы изучения Э. А. По и французских символистов (прежде всего Бодлера) обнаруживаются в демонизации города у Бальмонта:

> "...Познавший образность гигантских *городов,* | Поток бурлящийся, рожденный царством льдов! |..." (*"К Бодлеру", БП, 188*); "...Безмерный *город,* грозный и гнетущий. | Неведомые высятся *дома,* |...| *Безумный город,* мертвая *столица.* |..." (*III, 192*); "...Я путь направил к сказочным *столицам.* | Там бледны все, там *молятся Луне.* |...| Кругом — вода. Волна поет волне. |..." (*III, 197*); "В одной из стран, где нет ни дня, ни ночи, |...| Там небо, как вечерняя вода, | Безжизненно, воздушно, безучастно, | В стране, где спят *немые города.* |..." (*III, 209*); "Чума, проказа, тьма, убийство и беда, | Гоморра и Содом, слепые *города,* |..." (*БП, 173*); "Мне ненавистен гул гигантских *городов,* | Противно мне толпы движенье, | Мой дух живет среди лесов, | Где в тишине уединенья |..." (*I, 12*); "...Отца косой на сына взгляд, | Развратный гул *столиц,* | Толпы глупцов, безумный ряд | Животно-мерзких лиц. |..." (*БП, 170*).

Диаволический город Минского — это всегда "Город смерти" (таково название одного из его стихотворений, *Минский, 420 и сл.*):

"Близко от моря холодного | *Город* — кладбище лежит. | Пахарей поля безплодного | В избах-гробах он хранит. |..." (*I, 27*); "...В *городе* этом [Рим] слились жизнь и смерть в сочетании дивном: |..." (*IV, 17*); "...И под покровом тьмы кромешной, | Как люди, мрачные, тянулися *дома*, | Как тени, люди шли поспешно. |..." (*I, 20*); "...Средь шума *городов*, среди толпы враждебной | Где нам молиться и кому? |..." (*194*).

Бросается в глаза тот факт, что в тех, не слишком частых в CI, текстах, в которых тематизирован магически-мифологический аспект урбанистического мира, механически-технический, цивилизационный характер города замещается органически-природным ("город-ландшафт") и этим предвосхищается символистская мифология города и постсимволистское "преображение культуры (и цивилизации) в природу". Выразительным примером может служить стихотворение Добролюбова "Невский при закате солнца" (*Добролюбов I, 95*): кристаллическая геометрия "верности линий" (см. выше у Брюсова) расслабляется в "мягкие пятна":

Влага дрожит освежительно.
Лиц вереница медлительна...
Тонкие *мягкие пятна...*
Шумы бледнеют невнятно.
Светлые башни. Вдали
Светлые тени легли.

Мутною цепью нависшие
Стены. Как призраки высшие,
Дремлют дома неподвижно.
Теплится ночь непостижно.
Зыблются краски... во сне
Зыблется лист на окне.

К концу десятилетия Брюсов также создает основу для некоей, хотя еще и отмеченной диаволизмом, мифологии города — прежде всего в своем стихотворении "Я провижу гордые тени..." (*Брюсов I, 172-173*): "*Улицы*, кишащие людом, | Шумные дикой толпой, | Жизнь, озаренную чудом, | Где каждый *миг — роковой*; | Всю мощь безмерных желаний, | Весь ужас найденных слов, — | Среди *неподвижных зданий*, | В теснине *мертвых домов*."

14.2. АНТИ-ПРИРОДА

Отвержение природы, даже пренебрежение ею и ее красотой в диаволическом символизме направлено против романтического мифа природы — стан-

дартизованной парадигмы, навязывающей свой реквизит малокровного, чуждого действительности "театрального ландшафта" (и прежде всего *скал*) и обладающей — в сравнении с душевно-духовной реальностью мира мечты (его фиктивных или образных проекций) — намного меньшей непосредственностью и очевидностью. Свое презрение к природе особенно провокационно формулирует Брюсов. Типично диаволическим образом он проецирует это презрение на саму природу, упрекая ее в антипатии и даже во враждебности по отношению к (художественной) красоте:

Есть что-то позорное в мощи природы,
Немая вражда к лучам красоты:
Над миром скал проносятся годы,
Но *вечен только мир мечты.*

Пускай же грозит океан неизменный,
Пусть гордо спят ледяные хребты:
Настанет день конца для вселенной,
И *вечен только мир мечты.*
(*Брюсов I, 112*)

В письме того же времени (1896 г.) Брюсов доходит даже до того, что упрекает природу в несовершенстве при воплощении действительности. При этом он молчаливо предполагает некий параллелизм — хотя и неэквивалентный — между природным и художественным творчеством[2]:

"Я смотрел и напрасно искал в себе восхищения. Самый второстепенный художник, если б ему дали, вместо холста и красок, настоящие камни, воду, зелень, — создал бы в тысячу раз величественнее, прекраснее. *Мне обидно за природу.*" (*I, 583*)

Это провокационное сравнение художественного и природного творения восходит к общему представлению о соперничестве между Богом-творцом (создателем мира или природы) и диаволическим демиургом (создателем — пускай и фиктивного, мнимого — "мира искусства").

Сологуб также утрирует свое отрицание природы ("Твоих немых угроз, *суровая природа,* | Никак я не пойму. |...". *Сологуб I, 47*) вплоть до претензий иметь власть над нею, что, однако, обречено на провал: "Не говори, что здесь свобода, | И не хули моих вериг, — | И *над тобою, Мать природа,* | *Мои законы Я воздвиг.* | Я начертал мои законы | На каждом камне и стволе |...| Но к лону темному, земному | В свой срок послушно воротись. | Простора нет для *своеволья,* — |..." (*V, 176*).

Соответствующие высказывания мы находим и у Бальмонта: "И вы мне дороги, мучительные *сны* | *Жестокой матери, безжалостной Природы,* — |...| И змей и ящериц отверженные роды. |..." (*БП, 173*); "...И гаснут звуки, и ясны воды | В бездушном царстве глухой *Природы.*" (*III, 88*); "Быть может, вся *природа* — мозаика цветов? | Быть может, вся *природа* — различность голосов? | Быть может, вся *природа* — лишь числа и черты? | Быть может, вся *природа* — желанье красоты? |..." (*БП, 232*).

Этим объясняется сильная (мета-)аллегоризация романтических топосов природы в раннем символизме. С одной стороны, они используются для со-

зания (диаволических) символов (*луна, море, болота, тени, лед, самоцветы* и т. д.), с другой стороны, они полностью теряют свои физически-конкретные (природные) референты в пользу весьма абстрактной эмблематики в рамках тематики диаволического дискурса. Критика "театральных скал", и, тем самым, всякого природного мимезиса, направлена не столько против культурно-опосредованного характера природных мотивов, сколько против наивного предположения, будто бы они являются выражением чего-то непосредственного, то есть искусству предписано участвовать в формируемой подобным образом красоте природы (аллегорически или миметически): "Не понимаю, отчего | В *природе мертвенной и скудной* | Встает какой-то властью чудной | Единой жизни торжество. | Я вижу вечную *природу* | Под неизбежной властью сил, — | Но кто же в бытие вложил | И вдохновенье и свободу? |..." (*Сологуб, 200*).

Оба последние качества ("вдохновение" и "свобода") отличают человеческое творчество, которое с точки зрения диаволизма утратило единство с сотворенным миром ("единой жизни торжество") — а тем самым и непосредственность, наивную целостность самого себя. В отличие от Брюсова, Сологуб сожалеет об этой потере: "Мне была *понятна жизнь природы дивной* | В дни моей *весны*..." (*Сологуб, 116-117*). Именно в этом смысле следует понимать признание Сологуба в том, что лишь дети природы обладают истинной жизнью, тогда как взрослые (или старики) вырождаются в "искусственных людей":

> "*Живы дети*, только дети, — | Мы мертвы, давно мертвы..." (*Сологуб, 185*); "О, святая вера! о, *восторг наивный*! | О, былые сны!" (*117*); "...беззаботные *дети*..." (*153*); "*Детские* взоры, — | Розы, и зори, и *дети* | Будут на пасмурном свете..." (*153*); "...Я *дитя* опять, | Собираю что-то | В голубом краю, | И поет мне кто-то: «Баюшки-баю!» |..." (*176-177*); "...Так, *доверяяся природе*, | Наперекор судьбе, во всем | Мы соответствия найдем | Своей душе, своей свободе." (*204*); "Я напрасно хочу не любить, — | И, *природе покорствуя страстной*, | Не могу не любить..." (*216*).

Самое последовательное сведение счетов с романтическим восторгом перед природой мы находим у Добролюбова, в его стихотворении "Любительнице природы" (*Добролюбов II, 35-36*). В нем — так же как у Брюсова — разоблачается декорационная смехотворность природных штампов:

> Ах! как *скалы* проснулся я сразу в царстве своем, но холодном,
> Как воды ожил в теченьи (в нем скрывается, знайте! прообраз забвенья...)
> Хоть утеряно что-то сразу...
> Скалы же вечные стражи. В каменном ввысь уходящем сомненьи
> Стали; может, смеются над тобой, не свободным.

Несвобода *природы* (в противоположность творческой свободе *искусства*) проистекает, с одной стороны, от ее шаблонизированности литературой, с другой стороны, от ее зависимости от законов физики, химии и т. п., незыблемость которых (выражаемая, в частности, *скалами*) интерпретируется как нехватка "фантазии": "Долго *смеясь любовался на скалы*, | Долго глупое ду-

мал о себе или всем, чувствовал даже о величьи природы." (*II, 35*). Поэт упрекает "скалы" и "глупую природу" в том, что им не ведомы тайны, не ведомы счастье или боль, и потому они ничего не говорят человеку:

"«Я человек. | Вы *скалы природы...* | Вас не преследует тайна отцов [неисторичность природы], | Вам для любви не нужно унизиться, | Не нужно чужого счастья, признанья»... |...| Здравствуйте ж и от меня, *скучные, грустные скалы!*" (*II, 36*) [3]. "Если вы... не любите *беспорядок природы,* глядите же и в нее!..." (*Добролюбов, "Образы", II, 197*).

Если вспомнить о богатейшей символике природы в мифопоэтическом символизме, то диаволическая *природа* модели CI кажется особенно куцей и бедной. Все сводится к основной оппозиции неорганически-кристаллических структур, тяготеющих к искусственности (то есть представляющих эстетизм программы CI/1), и органически-жидких жизненных сил, ведущих к динамике и метаморфотике панэстетизма (CI/2). Центральным символом этой второй тенденции является волнующаяся *вода* (*волны*), борющееся со *скалами* море (*скалы* при этом типичны для программы CI/1). Таким образом, и в этой сфере идет символическая борьба двух ценностных ориентаций в рамках раннего символизма: "*Волна* бежит. *Волна с волною слита.* | Волна с волною слита в одной *мечте.* | Прильнув к *скалам,* они гремят сердито. | Они гремят сердито: «Не те! Не те!» |..." (*Бальмонт, "Волны", БП, 246*); "Над пучиной *морской*, тяготея, повисла *скала*, | У подножья *скалы* бьются волны толпой неустанной, |..." (*I, 63*); "Ластится к берегу Море *волной* шаловливо-беспечной, |..." (*I, 13*).

"Стихийность" морских волн, воплощая аморальную красоту насилия, хаоса, асоциальной *вольности*, витальной "полноты жизни", символизирует в CI сферу, находящуюся "по ту сторону добра и о зла": она устанавливает связь между *бездной* диаволического основания мира (в хаосе) и "царством луны":

"И встревоженной мечтою | Слышишь в ропоте *волны* | Колокольчик русской тройки | В царстве степи и *луны.*" (*Бальмонт БП, 84*); "Нежно-безстрастная, | Нежно-холодная, |...| В *море* бегущая, | *Вольнолюбивая.* | В *бездне* рожденная, |...| Лживая, ясная, |..." (*Минский, "Волна", IV, 11*); "Побыть в *стихийной* вспышке возрастанья, | Глядеть, как пенно высится *вода*, | Понять, что *хаос* — утро мироздания! |..." (*Бальмонт III, 221*); "И каждая *волна*, звуча отдельно, | Светлей небес, чуть воздуха темней, |...| Играли *волны* — *вольные* наяды. |..." (*Минский, 150*); "...Нужно быть весьма *бесстрастным*, |...| Как бегущая *волна* |..." (*Минский, 143*); "...О, *вода*, | Из всех стихий, с тобой рожденных, | Одна ты вечно молода. | Лишь над тобой прошли бесследно | Столетья, легкие, как тень. |...| По жилам кровью побежишь, | Но для тебя былого нет |...| Как ветер, спутник твой, как свет. |..." (*Минский, 141*); "О, *волны* морские, родная *стихия* моя. |...| Зачем не могу я дышать и бежать, как *волна*, |..." (*Бальмонт I, 237*); "Где-то *волны* отзвучали, | *Волны, полн*ые печали, |..." (*Бальмонт I, 216*); "Как глух сердитый шум | В*звол*нованного *Моря!* |..." (*Бальмонт I, 72*); "Жемчужина *морей*, |...| И в пышности своей | *Волнам* влюбленным внемлет. |...| Кругом — пустыня *Моря.* |...| Кадильница *морей* , |..." (*I, 75—76*); "Все, что смущало, все, чем обманут, | Встало *вол-*

ною, плещется в грудь. |...” (*I, 83*); “*Море* — вечное *стремленье*, горы — царственный покой. |...” (*I, 237*); “Но в смене *волн* для камня счастья нет.” (*III, 222*); “...Безумный блеск *волны*, *исполн*енной любви, | Как будто слышен зов: “Живи! Живи! Живи!” | То льды светло звенят, отдавшись *водополью*.” (*IV, 85*); “Синеет ширь *морская*, чернеет Аюдаг. | Теснится из-за *Моря*, растет, густеет мрак. |...” (*I, 65*); “Тени чахлых деревьев и *море*... О, *море*! | *Волны*, пена и чайки, *пустыня воды*! | Здесь забытые скальды на влажном просторе |...” (*“Исландия”, БП, 186*); “...*Я волны* вопрошал, и океан туманный | Угрюмо рокотал...” (*БП, 98*); “Воздух цепенеет, властно скован мглой. |...| Тайно стынут *волны* меркнущих *морей*. |...” (*БП, 244*); “...Я захвачен разливами рек. | И в *море* стремя полногласность свою. |...” (*БП, 233*); “Как этот вздох *волны*, то нежной, то смятенной, | Сроднился с шумом дня и с тишиной ночей, |...” (*Минский, “У моря”, 255*); “Недолго, о, *море*, в немом упоенье | Томился я тайной твоей красоты, |...| Следя твои страстно-живые черты. |...| Синей, чем лазурь, и светлей, чем хрусталь, | Сверкает-колышется *водная* даль. |...” (*I, 151*); “*Море* сливается с далью, | В холодную даль уходя. |...” (*265*); “...В берег звучней ударяет *вода*. | И, убаюканы нежной *волною*, | Дремлют сады над бессонной рекою.” (*101*); “Так вечно плачущее *море* | В безмолвный берег влюблено.” (*III, 102*); “Дух утеса, дух угрюмый, | Полюбил *волну* морскую, Дочь простора, дочь лазури, | Легкомысленно-живую. |...” (*127*); “...Вот *волна* набежала на влажный песок, | *Прошептала* прощальный привет, и разбилась; |...” (*Сологуб V, 208*).

Мотив *морской глубины* в СI связан, как правило, с “ночной стороной” души и с бессознательным, чья диаволическая природа противопоставлена неупоминаемому солнечному миру: “Есть рыба — *Дьявол Моря*, |...| Но в ней, с тобою споря, | Таится смертный *яд*. |...| Живой — и смертный телом, | С *душой* — где бьют *моря*, | Иди к своим пределам, | В тебе горит заря. |...| Есть рыба Дьявол Моря | *В морях души твоей!*” (*Бальмонт IV, 27-28*).

“Подводный мир” является пространственным коррелятом основной диаволической символики движения, то есть движения как *décadence*, как падения, погружения, утопания в бессознательном, и, тем самым, в царстве диаволической “красоты”:

“...Мы сжились душой морской | С вечным *ветром*, с *Морем* синим. |...| Нам дары приносит Море. | В час ночной, | Под *Луной*, |...| Мы *потонем* в Красоте, | Мы сольемся с синим Морем, | *И на дне* | В полусне, | Будем грезить о волне.” (*Бальмонт, “Морская песня”, I, 175-176*); “Вспоенная соленой *морскою глубиной*, | Вся дышащая влагой, мечтой, и тишиной, — | О, Ночь, побудь со мной, |...| Дай мне побыть во сне, | В бездонной глубине, | Где скрыты зерна дней. |...| *Дочь Хаоса* немая, любимица веков, — |...| Я так *устал от Дня*, | Хотя я жажду дней. | Ты, капище видений, свобода всех рабов, | *Колдунья преступлений* и самых нежных слов, — | О, Ночь, сгусти покров | Своих густых *теней*, | Чтоб мне забыть себя, |...” (*“Ключи”, IV, 104*).

Погружение в лунные морские глубины является диаволическим соответствием символистскому "восхождению" на небеса, восходу солнца и воскресению:

"Где безбрежный *океан*, | Где одни лишь плещут *волны*, |...| Там есть фея Кисиман. | На волнах она лежит, |...| К берегам несет *волну*, |...| Ворожащая луну | Злая фея Атимаис. | Пенит гневный океан, | Кораблям ломая донья, |...| Злые феи, две сестры, | Притворяться не умеют. |..." (*Сологуб V, 37-38*); "...*Я море* подыму грозою небывалой. | Забудет *океан* о медленной луне, | И сниться будет мне *погибель* в глубине. | И, полчище смертей наславши в *злое море*, | Я жизнью буйною утешусь на просторе." (*V, 99*); "...Тихой *подводной* дорогой | Смело отсюда уйди. |...| Наши *подводные чуда*, | Правда, не трудно узнать, | Но уж вернуться оттуда | Ты не захочешь опять. |...| С тихой и тайной дороги | Век не воротишься ты." (*I, 136-137*); "Хорошо меж *подводных* стеблей. | Бледный свет. Тишина. Глубина. | Мы заметим лишь тень кораблей, | И до нас не доходит волна. |...| Безглагольно глубокое *дно*, |...| Молчаливые призраки рыб. | Мир страстей и страданий далек. | Хорошо, что я *в море погиб*." (*Бальмонт БП, 298*); "...В *подводной* прохладе, утонченный ждущий намек, |...| И так же, как стебель зеленый блистательной *лилии*, | Меняясь в холодном забвеньи, легенды веков, — |..." (*III, 178*); "Вечерний свет погас. | Чуть дышит гладь *воды*. |...| Как спит речное *дно*. |..." (*БП, 96*); "Между льдов затерты, *спят в тиши морей* | Остовы немые мертвых кораблей. |...| Всюду видя только бледность, холод, смерть. |..." (*БП, 113*); "И там, где из *водного плена* | На миг восставали цветы, | Крутилась лишь белая пена, |..." (*БП, 115*); "Чайка... | Над холодной *пучиной морской*. |...| Бесконечная даль... |..." (*I, 16*).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Характерное для раннесимволистского эстетизма отождествление *ненужности, бесполезности* и *прелести*, согласно Брюсову, идеальным образом осуществлено в городе *décadence* — в Венеции (ср.: *В. Брюсов, "Дневники", 120*). "Не случайно *Город* наших дней, впервые вошедший в искусство в реалистическом романе, нашел своих лучших певцов именно среди декадентов." (*Брюсов, "Священная жертва", VI, 97*). Символом диаволического мира или города в СI выступает "Атлантида": "...*Бродили* мы под светом фонарей | Среди *немых, недвижных, мертвых зданий!* |..." (*Брюсов, "Атлантида", ЛН, 42*). Город у Брюсова не только *urbs*, но также *orbis*, модель самого мира (*Д. Максимов 1969, 138*), не сводимая к определенной географической точке. Для СII и в особенности для позднего символизма город связан со специфическим мифом. Прежде всего это относится к *Петербургу* Блока и Белого (*там же, 139*). Диаволический город абстрактен, он является частью "мнимого мира": мост от неоромантического городского демонизма к раннему символизму перебрасывает тот же Мережковский: "*Дома и призраки людей* — | Все в дымку ровную сливалось, |...| Куда-то люди торопливо, | Как тени бледные, скользят, |...| Что вот сейчас я, утомленный, | Умру, как пламя фонарей, | Как бледный *призрак*, порожденный | Туманом северных ночей." (*Мережковский [1889] 1972, 160*).

Город в диаволическом мире — это место смерти и плена (так прежде всего у Бальмонта, ср.: *Н. 1970, 133 и сл.*). Урбанистический мир одновременно представляет собой собственное "внутреннее пространство" декадента (*G. Mattenklott 1970, 123*), он замещает подсознательное и природное: "Можно ходить по улицам, как по дну морскому, опутанному водорослями..." (*там же, 124*). Типичное для декадента состояние "плыть-по-течению" связывается через отождествление *города* и "подводного мира" с пассивно-рецептивным поведением фланера и его "полу-животным, полу-растительным способом передвижения" (*там же*).

О парадигматике "города-книги" см.: *A. Hansen-Löve 1985б, 62 и сл.* и *70* и *A. Hansen-Löve 1984б, 303 и сл.*

2. Оглядываясь назад, Брюсов пишет об этом периоде: "Мне все еще не хотелось «уступить» обаянию природы, и я упорно заставлял себя видеть в ней несовершенство." (*Брюсов, "Примечания", I, 583*). О брюсовском презрении к природе см. также: *Ю. Айхенвальд 1910, 4* ("...как и для Базарова, *природа* для него не храм, а мастерская..."); *Н. Ашукин 1929, 107 и сл.*, а также общие положения в: *J. D. Grossman 1985, 117 и сл.*

Ср. у Бальмонта: "Со *скалы к скале* срывался, точно зов, неясный звук. |..." (*БП, 100*); "Как выступы седых прибрежных *скал* | Источены повторностью прилива, |..." (*III, 221*); "*Скалы*, полные грусти своей величавой, | Убеленные холодом бледных лучей. |..." (*БП, 186*); "Хмурятся *скалы* — оплоты земной тишины: | Ветер в пролетах свистит от стены до стены. |..." (*БП, 101*).

Естественно, что гностическое презрение к миру включает в себя также и фундаментальное отвержение природы (*H. Jonas 1934, 176 и сл.*)."Познание природы все более и более утрачивает" — согласно гностической концепции — претензию "быть преимущественным источником познания Бога" (*там же*).

Единство космоса и Бога раскалывается, "Бог и мир, Бог и природа расстаются друг с другом" (*там же, 149*).

"Эмансипация от природы", даже враждебное отношение к ней во всей полноте проявляется в маньеризме (см. очень подробно об этом: *G. R. Hocke 1987, 63 и сл.*). С одной стороны, природа полностью семиотизируется (превращается в клад "иероглифов", *там же, 57*), с другой стороны, мир знаков подменяет реалии, *Idea* деформирует и уничтожает реальность и ее миметическую репрезентацию (*там же, 61, 68 и сл.*), искусственное замещает естественное (*там же, 96 и сл., 282 и сл.*); ср. также: *H. Hofstatter 1965, 78 и сл.*; *A. 1987, 10*).

Презрение к природе, даже ненависть к ней характеризуют декадентство в целом: например, в творчестве Бодлера (внегородская) природа не играет почти никакой роли: "Я всегда придерживался мнения о том, что в цветущей и обновленной природе есть что-то бесстыдное и скорбное..." (Бодлер, цит. по: *P. 1958, 97*). Только через радикальную артифициализацию природа могла войти в искусство, потому что искусственное считалось принципиально превосходящим естественное (*R. L. Delevoy 1979, 50 и сл.*, о романе Гюисманса "A rebours", Париж 1884; *G. Mattenklott 1970, 85, 93*). Природу принуждают копировать человеческие артефакты (*A. 1987, 78 и сл., 91 и сл.*; G. R. Hocke цитирует О. Уайльда: "Природа подражает искусству, а не наоборот", *Hocke 1987, 70*). Возрастание субъективизации мира приводит (уже в романтизме) к "угасанию мира как чуждой Я части — вплоть до полного опустошения Я" (*там же, 92*). Мир искусства отличается "совершенством форм, утверждающим господство над миром вещей посредством языка" (*там же*). В этом смысле исскусственный мир произведения искусства является "антиприродой" (*там же, 94*): "Нарциссическое Я, рождающее все из самого себя, притязает на право по своему усмотрению уничтожить свое творение. Самообожествление несет на себе садистско-некрофильские черты." (*там же*).

Об артифициализации природы в (немецком) романтизме ср.: *B. Lauer 1986, 329 и сл.* Различие символистского *сада* ("микрокосма сверхземного" см. СII) и *сада* декадентсткого (как "искусственной реальности") рассматривается в: *D. Cioran 1975, 100* и *B. Lauer 1986, 330*.

Переход от позднего романтизма к раннему символизму у Надсона сигнализируется заменой ("мертвой") *природы* поэзией *городов*: "...Прошло владычество безжизненной *природы*: | Поэзия теперь — поэзия скорбей, | Поэзия борьбы и мысли, и свободы; | Поэзия в стенах кипучих *городов*, | Поэзия в труде за лампою ночною..." (*Надсон, 227*).

3. Любопытной приметой особого положения Мережковского в рамках диаволической эстетики является его миф природы, который через голову мифопоэтического символизма служит посредствующим звеном между природным мифом романтизма (прежде всего в натурфилософии Тютчева) и моделью СIII (прежде всего в ее блоковской версии): природа для Мережковского (как и для Тютчева) не затронута ни человеческой моралью, ни какой бы то ни было аморальностью: "Ни злом, ни враждою кровавой | Доныне затмить не могли | Мы неба чертог величавый | И прелесть цветущей *земли*. |...| И звезды все так же сияют, | О том же поют соловьи. |...| И нет ни единой морщины | На ясной лазури небес." (*Мережковский, "Природа", 36*); "...Нас, глупцов, *природа* любит, | И ласкает, и голубит |..." (*34*); "...Лазурь небесная тиха, | Как будто в мире нет страданья, |

Как будто в сердце нет греха. | Не надо мне любви и славы: | В *молчаньи* утренних полей | Дышу, как дышат эти травы..." (*"Нирвана", 37*).

Молчание, тишина, смерть и *Ничто* — все эти негативные категории диаволического становятся позитивными в романтическом природном мифе (стихотворения этого типа датируются началом 80-х годов): "...Это смерть, — но без борьбы мучительной, |...| Лучший *дар природы всеблагой.* | У нее, *наставницы божественной*, | Научитесь, люди, умирать, |..." (*38*); "Уснуть бы мне навек, в траве, как в колыбели, |...| И убегая в даль, как волны золотые, |...| Шептали мне они: | «Усни, усни!»" (*39*); "...Погибший день, ты был ничтожен | И пуст, и мелочно-тревожен; | За что ж на тихий твой конец | Самой *природою* возложен | Такой блистательный венец?" (*41*). Воззрение на природу как на сферу аморального типично для всего декадентства и коренится (согласно *М. [1933] 1970, 316 и сл.*) в идеях (французского) просвещения, для которого природа является "царством", "в котором царят лишь грабежи и убийства" (ср., например, Дидро). Де Сад также неоднократно подчеркивает свою чрезвычайную враждебность к природе: "Я хотел бы обидеть природу. Я хочу спутать ее планы, пресечь ее бег, остановить ход звезд [...] одним словом: я хочу обругать ее творения." (M. de Sade, цит. по *М.* , *там же, 107*).

XV
ДИАВОЛИЧЕСКИЙ ХУДОЖНИК-ДЕМИУРГ, ЭСТЕТИКА ЗЛА

15.1. ХУДОЖНИК КАК ДИАВОЛ

В центре диаволического анти-космоса и его негативной символики находится сам диавол во всех своих воплощениях: если символистский Бог-творец (как принцип все-добра и все-красоты) творит космос как эманацию самого себя в сущем, то ему — по древней еретически-дуалистической традиции — противостоит диаволический демиург, воздействующий на творение антагонистически, выворачивая наизнанку, извращая, де-онтизируя иерархию ценностей и бытия, превращая ее в Ничто (не-бытие). Символически раскрываемое позитивное бытие в диаволически утаиваемом негативном не-бытии как аксиологически отрицается (трансформация символов в "диаволы"), так и онтологически редуцируется, то есть становится простой проекцией человека, превращающегося из твари в самосозидающего творца.

"Диаволика" в узком смысле обозначает здесь то антиоткровение, которое "низвержением" ("нисхождением", *décadence*) люциферических демонов и ангелов провозглашает анти-весть, весть, противоположную благовестию о воплощении Бога и ставшем возможным через это обожествлении человека (*θέωσις*). Диаволический акт проекции — это вторичный рефлекс не-сущего, фиктивного, мнимого в бытие, которое является проекцией Бога, представляющего собой, со своей стороны, проекцию демиургического человека. Эта диаволическая проекция противопоставляется символическому акту творения (зачатия из пра-бытия) и свое наивысшее выражение находит в эстетически-художественной артистической деятельности. Она никогда не забывает о своем вторичном и опосредованном характере (и даже гордится им), но тем не менее противопоставляет человеку как творению Бога, как части составной *natura naturata* — автономию свободного человеко-бытия как *natura naturans*, автономию, радикально воплощающуюся в жизни художника: "... То — *демоны* в объятиях. Один | Глядит на мир с надменностью гордыни; | Другой склонен, как *падший властелин...*" (*Брюсов I, 89*).

Мережковский полон восхищения аморальным образом жизни диаволического художника (нашедшего свое воплощение, например, в самостилизации З. Гиппиус) и эстетикой зла, которые представляются ему "искушением" диавола:

"...Люблю я смрад земных утех, | Когда в устах к Тебе моленья — | *Люблю я зло, люблю я грех,* | *Люблю я дерзость преступленья.* | Мой Враг глумится надо мной: | «Нет Бога: жар молитв бесплоден.» | Паду ли ниц перед Тобой, | Он молвит: «Встань и будь *свободен*». |...| «*Дерзай*, познанья плод сорви, | Ты будешь силой мне подобен». | Спаси, спаси меня! Я жду |...| И в дверь Твою стучаться буду. |...| О, дай мне чистую любовь, |...| Очисти душу мне *страданьем* — | И *разум темный* просвети | Ты немерцающим сияньем!" (*Мережковский, "De profundis", 23—24*).

Диаволический демиург, аморальный художник у Мережковского с самого начала — даже там, где ему не перечат — считается богохульником и узурпатором. Именно такая модель "соблазна" в гротескно-гиперболическом символизме (СШ) отличает действие дьявола, который едва ли может быть персонифицирован, от черта (Сатаны, Люцифера, Антихриста и т. д.). Как искуситель (часто в сильно психологизированном, замаскированном, карнавальном виде) последний представляет собой антиобраз по отношению к образам Христа, Софии и т. п. в мифопоэтическом символизме: кощунственность гротескного выворачивания космоса наизнанку только в этой антиобразности обретает осмысленность.

Именно в этом направлении ведут "имморалистические" пассажи ранних стихотворений Мережковского: "... Ты *сам — свой Бог,* ты сам свой ближний, | О, будь же *собственным Творцом,* | Будь бездной верхней, бездной нижней, | *Своим началом и концом." ("Двойная бездна", 66)*; "... Смертный, бессмертен твой дух; *равен богам человек!" (60)*. Характерная для религиозно-мифопоэтического символизма мессианская мания величия, которая в гротескном символизме завершается апокалипсисом *пошлости* повседневного мира, также прообразована в диаволическом отождествлении художника и Христа: "О, если бы душа полна была любовью, | Как Бог мой на кресте — я умер бы любя. |...| Я все же знаю: *Ты и Я* — одно и то же, | И вопию к Тебе, *как сын твой*: Боже, Боже, | За что оставил Ты меня?" (*67—68*); "... Но все ж не людей, — бесконечной любовью | *Я Бога любил и себя, как одно.* |..." (*69*). В противоположность этому, носители культурного мифа, какими они предстают перед нами в исторических романах Мережковского, вполне репрезентативны как воплощения диаволического художника-демиурга:

"... *Пророк, иль демон, иль кудесник,* | *Загадку* вечную храня, | О Леонардо, ты — *предвестник* | Еще неведомого дня. |...| Во мраке будущих столетий | Он, непонятен и суров, — | Ко всем земным *страстям бесстрастный,* | Таким останется навек — | *Богов презревший, самовластный,* | *Богоподобный* человек." (*"Леонардо да Винчи", 97—98*); "... Усильем тяжким воли напряженной | *За миром мир ты создавал, как Бог,* |...| Ты вечно *невозможного хотел.* |...| Как *демон* безобразен — и велик." (*"Микель-Анжело", 99—102*).

Творец-демиург "анти-мира" в СІ становится аналогом диаволического творца мира искусства, мира чистой поэзии, который хотя и "проклят", но свободен, автономен и прекрасен. Предсимволистские поэты *poésie pure* пе-

ребрасывают мост от романтического поэта-первооткрывателя и создателя "иного мира" к диаволическому поэту-демиургу с его позой узурпатора:

> "*У поэта два царства*: одно из лучей | Ярко блещет — лазурное, ясное; | А другое безмесячной ночи темней, | Как глухая темница ненастное. | В темном царстве влачится ряд пасмурных дней, | А в лазурном — мгновенье прекрасное." (*Фофанов, 57*); "... Везде *поэт, как царь, как гордый царь в изгнаньи*, |...| Он носит *мир в душе* [романтический поэт носит в себе воображаемый мир так же, как верующий в душе своей носит "небесное царство"] прекраснее и шире, | Над ним он *властвует*, |...| *в слепом подлунном мире*, | Он только раб тревог...|...| Он хочет взмахом крыл разбить земные цепи, |...| И *приобщаться к божествам*!" (*71—72*).

Поэт-демиург является повелителем и творцом "истинного мира", которому отдается предпочтение перед "неистинным" внешним миром, — продуктом Божьего творения. В стихотворениях Фофанова 1890-х годов агрессивность демиургических претензий развивается в сторону типичной для диаволики мании величия: "Мы — поздние певцы: |...| Но поздние мечты бледней первоначальных, | А грозы поздние — ужасней первых гроз..." (*140*); "... Точно *сам я был творцом* | Этих звезд и этой ночи, | Серебрящейся кругом; | Точно сам растенья эти | Я росою напоил, | Точно *я один на свете* | Плакал, мыслил и любил..." (*141*).

Тип художника-демиурга в лирике Минского претерпевает поистине гипертрофированную шаблонизацию: "... *Художник! Тот же Бог*, что в грудь твою вдохнул |..." (*Минский, 50*). Диаволическое творчество отличается извращенной, маниакальной продуктивностью, которая может восприниматься как навязчивость: "... *Я осужден творить*, как вы должны дышать. |...| Природа косная вам божество иль мать, | Мне — глина и металл, папирус, холст и струны. | Вам — рай и ад в любви, мне — песни про любовь. | Вы — мяч в руках судьбы, мой долг — судьбу воздвигнуть. |..." (*137*). Автономия "художественного мира" соответствует автономии художника, который сам становится воплощением *красоты*: "... Нужно быть весьма бесстрастным, | Уходящим, безучастным, | Как бегущая волна |..." (*143*); "... Ты не ищи меня средь мира. | *Я — песнь* незримой красоте. |..." (*272*); "... мы *рабы* | Не случая и не судьбы, | А *нами созданных*, притворных, |...| Чувствительных и теплых *слов*. |...| Лелею в сердце я своем | Слова свободы и бесстрастья |..." (*290—291*).

Диаволический поэт является своим собственным творением постольку, поскольку становится одновременно и автором своего мира и его обитателем; точно так же Бог-творец как "призрак" в душе человека превращается в творение его собственного мира: "... Ты — *призрак Бога на земле*, | *Бог — призрак в небе твой*, |..." (*343*). В программном для диаволического миросозерцания стихотворении "Облака" Минский рисует крайне деистическую картину Богом "покинутого творения", которое, как выстроенный дом, "заперто" снаружи и оставлено наедине с самим собой. Смерть является единственным "выходом" из этой мировой тюрьмы, но только "формы" (то есть эстетическая сторона творения) способны умирать и таким образом выполнять (посредством художника) освободительную миссию:

"О Боже! Мир создав, его Ты сделал *вечным*, | А *сам исчез* в творении Своем. | Окованный пространством бесконечным [ср. выше диаволическое представление о пространстве]], | Мир должен быть. Ничто не может в нем | Пропасть или возникнуть. Нет могилы | В кругу вещей и колыбели нет. |...| Лишь *формы* я люблю и *отраженья*. | *Лишь формы исчезают*. Только их | Сжигает *смерть* лобзанием *свободы*, | Лишь им улыбку нежных уст своих | Шлет *красота*, Твой *отблеск* средь природы. | Легчайшая из форм — людской души *мечта*. | С ней дружны оттого и *смерть и красота*. |...|" (*Минский*, *307—308*).

Это весьма последовательное обоснование связи между *красотой* (или *libido*) и *смертью* достигает своей кульминации в эстетической утопии о сфере "чистых форм", которые "бесцельно кружатся" сами по себе: "... Люблю я замирающие звуки, | Неясных черт исполненную даль. |...| Там *царство образов*. Там светлая *игра*. |...| Там смена *чистых форм, бесцельность* и движенье. | Там все, чем в тишине питается *мечта*: | Свобода и печаль, и *смерть, и красота*." (*там же, 308*)."Циклический" характер нарциссического "самосотворения-мира" в некоторой степени пародирует библейский атрибут Бога-отца, который есть "альфа и омега": "*Я — творец* всех миров, Я — предел полноты, | Я — начало и цель, Я — вершина и дно, |...| Я больше, чем Все, и видеть себя оттого не могу. | Где зеркало столь беспредельное |..." (*335—336*).

Представление о поэте как повелителе своего собственного мира фантазий пронизывает все творчество Брюсова[1]: "... И, в оазе фантазий таинственный *царь*, | Я пришельцев встречал, словно робкий дикарь, |..." (*Брюсов III*, *233*); "На самом дне мучительной темницы | *Я властелин* сознанья и мечты! | И предо мной в тумане темноты | Являются созданья *красоты*, |...| *Я властелин всесильного сознанья*, | Весь дивный мир я *создаю в себе*, |...| Со мной *мечты* — свободны и светлы, — | И *выше я людей, царей и бога!*" (*III, 225*). Брюсов в этом стихотворении очень четко обозначает диаволическую позицию демиурга, "наоборотную" по отношению к абсолютной выси Бога-творца (то есть на "самом дне", в "глубине"): на этой воображаемой глубине демиург считает себя выше всего остального. Диаволист, с одной стороны, является властелином своего "внутреннего мира" (сфера мечты), с другой стороны, он властвует над "антимиром", *бесцельную красоту*, то есть апрагматическую эстетичность которого он ставит выше сотворенного мира предметов: "... Поэты властные, избранники земли, |..." (*III, 258*); "... И девы и юноши встали, встречая, *венчая меня, как царя*, |...| Я к новому раю спешу, убегаю, *мечта* неизменно жива! |..." (*I, 269*); "О, господи, какое счастье | Быть *художником*! | *Самовластным, гордым, свободным*, — | *Царем* над созвучиями и образами. |..." (*III, 274*).

Символика изоляции и отчуждения CI коренится в заброшенности поэта-демиурга в метафизическом Ничто — в "беспредельной пустыне". При этом "пустыня" не воспринимается как место визионерских встреч (как, например, у Вл. Соловьева), но именно как "пустота", как "Ничто" противопоставлена "Всему" — атрибуту Sol Rex, *двойником* которого становится демиург: "Они меня оскорбляют [=мотив непризнанного мессии, см. CIII] Какое мне дело? Я на тех бесконечных высотах, | Где небо и *лед*, | Куда и *мечта* о доль-

них заботах | Не досягнет. |...| О, как *вольно* дышать в *беспредельной пустыне*, | Повторять неземное, великое слово: *один*! |...| Но мне не видно людей, |...| Солнце! | Здравствуй, солнце, *мой двойник*! |...” (*III, 274—275*). Демиургический *творец* воплощает спасающего самого себя человека, который посредством *труда* и *творчества* — ключевых понятий созидательной символики Брюсова — воздвигает свой собственный космос: “... Его холодный *ум*, его упорный *труд* | И смелый взлет безумных дерзновений! |...| Человек! торжествуй! и, величье познав, | *Увенчай себя вечным венцом!* [самокоронация человека как символическая узурпация функции мессии, ср. “автомессианизм” CII] Выше радостей стань, выше слав, | Будь *творцом!*” (*III, 276—277*).

Бальмонт также диаволизирует аналогию между творением/творцом мира и творением/творцом искусства: “*Бог* создал мир из *ничего*. | Учись, *художник*, у него, — |...” (*Бальмонт IV, 112*). Артефакт художника-демиурга является *creatio ex nihilo*, “мир искусства” как мир искусственный, фиктивный полностью подчинен своему творцу, отдан на его произвол:

> “... Я вижу остров, где все знакомо, | Где я — *владыка моей земли*. |...” (*БП, 122*); “Что если буду *я как Бог*? | Что если я убью? |...” (*III, 132*); “Я сегодня *полновластен*, | Я из племени богов. |...| Все равно. Огни остынут. | Я как все умру в пыли. |...” (*III, 158*); “А! *самовластник*, в замке, на горах, | Ты изменил ненайденной Отчизне. | Так жди меня. Я вихрь. Я смерть. Я страх.” (*IV, 77*); “... Жизнь меня дразнила тупо, |...| Вся она, в гореньи трупа, | Мной *замышлена* была...” (*Сологуб IX, 11*); “... И в пустынях терпеливых *нами созданной земли* | В напряжении *мечтанья* и желанья вдруг друг друга мы нашли, |...” (*V, 182*); “*В душах есть все*, что есть в небе, и много иного. | В этой душе создалось первозданное Слово! |...” (*Бальмонт БП, 168*); “... Предо мною воскресло то время, когда мир я безгрешно любил, | Когда не был еще человеком, но когда уже *богом я был*. |...” (*БП, 90*).

Демоническая сущность художника, как и все остальные его качества, находится в состоянии “Ни-Ни” (“ни Бог, ни человек”): “И я в человеческом — *нечеловек*, | Я захвачен разливами рек. |...” (*Бальмонт БП, 233*).

В диаволических стихах Минского и Случевского поразительно часто и в стереотипных формах встречаются образы Вечного Жида, Агасфера, Каина. Исходным является здесь образ демиургического *Богочеловека*, становящегося *человеко-демоном*, то есть диаволически извращенным мессией: “... И проклял в нем Господь неверье и гордыню |...| «За то, что ты отверг небесную святыню, | Ищи святыню на земле.» |...| ... Он в людях ищет Бога |...| Изведал в мире все и был обманут всем он. |...| Он все отверг, любя. Он — *человеко-демон*, | Как Тот был *Богочеловек*.” (*Минский, “Агасфер”, 36*). Агасфер Минского несет несомненные черты лермонтовского Демона; его пресыщенность жизнью и бесцельность его скитаний напоминают романтический мотив *скуки* (ср.: “Жалобы Агасфера”, *Минский, 37* и “Сон Агасфера”: Он шел, *усталый*, как всегда |...| Проклятье божие горит неугасимо, | И нет раскаянья, и милосердья нет.” (*Минский, 39, 41*) и “Видение Агасфера”: “... Забытый смертью, *чуждый* жизни. |...” (*Минский, 176*)).

Это междубытие, неспособность "ни жить, ни умереть" метит всех диаволистов каиновой печатью: Каин символизирует ту "иную часть" человечества, которая свой первородный грех искупает тем, что не находит покоя, то есть не может умереть; но тот, кто не знает смерти, не может и жить. Отсюда навязчивый интерес, который диаволист испытывает к мифу о человеке, не способном жить от того, что узнал день своей смерти (ср. рассказ З. Гиппиус "Вымысел").

Репрезентативный набор всех этих мотивов содержится в цикле Случевского "Мефистофель" (*Случевский, 133—143*): "... Я упасть — не могу, *умереть — не могу!* | Я не лгу лишь тогда, когда истинно лгу, — |...| У меня ль на устах не по праву царит | Беспощадная, злая улыбка?! |...| Будет день, я своею *улыбкой сожгу* [деструктивная диаволическая *улыбка* в противоположность мистической улыбке Софии, см. CII] | Всех систем пузыри, всех миров пустельгу, |...| ... разве не видите вы, | Как у всех на глазах, *из своей головы,* | *Мефистофелем мир создается*?! [=диаволический антимир] | Не с бородкой козла, не на тощих ногах |...| Я брожу и себя проявляю: | В мелочь, в звук, в ощущенье, в вопрос и в ответ, | *И во всякое «да», и во всякое «нет»,* | Невесом, я себя воплощаю! |..." (*133—134*). Мефистофель Случевского соединяет в себе все признаки диаволиста, сбрасывающего с себя одеяния фольклорного черта: "*Мефистофель* шел, гуляя, | По кладбищу, вдоль могил...| Теплый, яркий полдень мая | *Лик усталый* золотил. |..." (*134*); "*Мефистофель* склад устроил: | Собрал все свои костюмы, | Порожденья темной думы, |...| Видны тут скелеты смерти | Астароты и вампиры, |...| *Сатана* и просто черти, | *Дьявол* в сотнях экземпляров, |..." (*140*). В поэме "Элоа" Случевский использует апокрифический ветхозаветный миф о попытке Сатаны соединиться с Элоа. Она — воплощение лунного марева тоски — отвергает, однако, чисто плотскую страсть сатаны (*Случевский, "Элоа", 364—382*). Диавол и здесь изображен противопоставленным Божественному началу анти-творцом — но на его стороне, однако, оказывается мир *красоты:*

> "... И бог, и я — *мы два враждебных брата,* | Предвечные эоны высшей силы, |...| Мое созданье — эта *красота,* |...| А *красота — добро!* Я злобой добр...| А в этом *двойственность*... И ад, и небо | Идут неудержимо к разрушенью...| Лежит зерно: ему судьба расти! |...| Как бы из *двух всегда враждебных сил,* |...| Зерно — мы оба! Только в *раздвоенье* | И в искренней вражде *различий* наших | Играют *жизнь и смерть!*...|...| *Зло от добра порой неотличимо*; | В их общей *вялости* болеет мир |..." (*Случевский, 365—366*). Диавол находится между Богом и человеком и зависит от них обоих ("... И мне, и богу — человек стал нужен: | Он за кого — тот победит из нас. |...", *367*). По Случевскому Элоа олицетворяет добрую, но тоскующую (от своей неполноценности) изнанку сатаны, ее лунная, женская сущность тянется к его солярному, хотя и осужденному 'огню' земли: "[Элоа]... Меня манит к тоскующей земле, — | И ты, князь мрака, мне совсем не страшен, | Я родилась в тоске души; во мгле..." (*369*); "Я знаю: *в жизни нет добра без преступленья* | И не могло бы быть рождений без могил! |...| Мир цельный в оны дни, *теперь — две половины,* |..." (*378*). Поэма Случевского демонстрирует весьма редкий

образец достаточно полной реализации диаволически инвертированного культа Анимы-Софии, который в визионерском символизме СII оказывается в центре мифотворчества: любовная страсть диаволиста разбивается о несоединимость в себе расколотого творения: "Из недр миров, из всех земных печалей | Я поднялся к тебе навстречу, как роса | С зарей навстречу солнцу проступает...| Роса посохнет — ты меня отринешь! |..." (*379*). — О мотиве Агасфера у Копевского ср.: "... И *путник* я, под солнцем, на *распутьи*: | Вдали — туманный мир. |..." (*Коневской, 51*).

Основная разница между диаволом модели СI и сатаной/сатанизмом гротескно-карнавального СIII состоит, по-видимому, в происхождении диаволического черта в равной мере и от Эроса, и от Танатоса. При этом как воплощение Красоты он негативно-отталкивающ, а как Смерть — позитивно-притягателен: "Словами горькими надменных *отрицаний* | Я вызвал *сатану*. Он стал передо мной |...| Я продолжал слова бесстрашных *заклинаний*, — | И в дыме *отрок* стал, *прекрасный и нагой*, |...| Но *красота* его внушала *отвращенье*, | Как *гроб* раскрашенный, союзник злого тленья |...| И принял вызов я, — и вот, борюсь с тех пор | С *царем сомнения* и пламенной печали." (*Сологуб I, 129*)

Диавол сопровождает или преследует человека (подобно ангелу-хранителю, чьим негативом он является) как его деструктивно-негативный д в о й н и к , с которым его связывает типично диаволически двойственное чувство любви-ненависти, дружбы-вражды:

> "Не отражаясь в *зеркалах*, | Я проходил по шумным залам. |...| Никто меня не замечал | Под серой *шапкой-невидимкой*. | И только он мой каждый шаг | *Следил* в неукротимом гневе, | Мой вечный, *мой жестокий враг*, |...| Торчал его лохматый *рог*, | И взор пылал, как адский пламень." (*Сологуб V, 93*); "... Недотыкомка серая | Истомила коварной улыбкою, |...| Помоги мне, *таинственный друг*. | Недотыкомку серую | Отгони ты волшебными *чарами*, |..." (*Сологуб IX, 14*); "... Покажи свой лик, | Обрати свой взор | На меня! | Или *нет владык*, | У пучин, у гор, | У огня?" (*Сологуб V, 143*).

Диавол — это тот, кто замыкает "чертов круг" ("черту замыкает"), что еще более подчеркивается паронимической игрой *черта — черт*: "... Кто-то, мне близкий, *черту замыкает в черту*. | Беленький, хитренький, прыгает *черт за чертой*, |..." (*Сологуб V, 97*).

Брюсов неоднократно обыгрывает в своих произведениях образ лермонтовского Демона[2] ("... Здесь, где *Демон* камень темный | Огневой слезой прожег...", *I, 119*) или же воспроизводит романтическую диаволику так, как она воплощена в самом Лермонтове. Ср. стихотворение Брюсова "К портрету М. Ю. Лермонтова" (*Брюсов I, 195—196*): "Казался ты и *сумрачным* и властным, | Безумной вспышкой непреклонных сил; | Но ты мечтал об ангельски-прекрасном, | Ты *демонски-мятежное* любил! | Ты никогда не мог быть безучастным. | От гимнов ты к *проклятиям* спешил, | И в жизни верил всем мечтам напрасным: | Ответа ждал от женщин и могил!...". Все те признаки диа-

олического, которые позднее в "магическом символизме" были осмыслены позитивно, получают негативно-кощунственную окраску в цикле стихов "Мы" (*I, 230—236*) — прежде всего в программном стихотворении "Люцифер" (*I, 231*):

Я — первый, до века восставший,
Восставший до начала веков.
Я — первую заповедь давший:
Есть много богов.

О, *будемте все, как боги*,
Познавши добро и зло.
К совершенству путей есть много,
Их безмерно число.

Я начал для всех борьбу роковую,
За свободу идет борьба;
Победитель, за вас о победе тоскую,
И тут не властна судьба.

Диаволист является воплощением падшего ангела, Змеи-Люцифера, который самоискуплением возвращает себе свою ангельскую сущность: "... Я — *Люцифер*, небесно-изумрудный, | В Безбрежности, освобожденной мной." (*Бальмонт, "Смертью-Смерть", II, 173*); Демон-Люцифер внутренне расколот между добром и злом, верхом и низом и в то же время являет собою негативный полюс, противопоставленный позитивно-абсолютному началу прагармонии, которую он сам раскалывает своим анти-существованием:

"Вас презирать, о, *демоны* мои? | Вы предо мной встаете в забытьи, | И в сумраке, мой странный сон лелея, | Вещаете душе о царстве *Змея*. |...| И слышу я: «Он много в мир вложил, | От века Богу брат, *Сатанаил*. | И в Вечности качаются две чаши | Одних весов: Они — его и наши.» |...| Я слышу вас, о, *демоны* мои, | Мечтатели о лучшем бытии, | Блюстители гармонии надзвездной, | Удвоенной мучительною бездной." (*Бальмонт, "Демоны", III, 169—170*); "Не так ли предок мой вольнолюбивый | Ниспавший светоч ангельских систем, | Проникся вдруг печальностью красивой, — | Когда, войдя лукавостью в Эдем, |...| И замер, светел, холоден, и нем. |..." (*III, 221*); "Гармонией небесных сфер | И я заслушивался прежде, | Но ты сказал мне: — *Люцифер*! | Внемли земной моей надежде. |...| *Я — свет земле*! *Я — Люцифер!* | Люби Меня! Иди за Мною!" (*Сологуб, "Люцифер человеку", IX, 115—116*); "Лишь *демоны*, да гении, да люди | Со временем заполнят все миры | И выразят в неизреченном чуде | Весь блеск еще не снившейся игры, — |..." (*Бальмонт БП, 194*); "Меж *демонов*, как царь между рабами, | Красивый *демон*, в лунной полумгле, | Он спит, как спят сокрытые гробами. |..." (*"Пробуждение Вампира", III, 207*).

Образ Прометея, который позже в СII стал столь важен для символики "просвещения" и избавления, весьма редко используется для воплощения люциферического диаволиста."Негативный" Прометей не только обретается в далекой от Бога тьме: "Ты сделал все, Зевес, чтоб враг твой *Прометей* | В мученьях искупил порыв свой безразсудный..." (*Минский, "Счастье Прометея", III, 19—26, 19*), Прометей и сам создает "тьму": "И тьмою, как чарой, владея, | Ты *мрак* приобщил к *красоте*, | Ты — брат своего *Прометея*, | Который всегда в темноте." (*Бальмонт БП, 263*).

"Художник-дьявол" (так у Бальмонта, *Бальмонт III, 181*, называется посвященный Брюсову стихотворный раздел) обнажает тусклую, обреченную смерти изнанку мира:

> "... Вдруг *изменяя* свой небесный вид, | Встает как *Дьявол*, бледный и бездушный, — |..." (*III, 214*); "Я вижу, ведьма старая все знает про меня, | Смеется смехом *дьявола*, мечту мою кляня, |..." (*"Ведьма", III, 141*); "Мы *дьявольским* сияньем одеты. | Мешок игральных шулерских костей, |...| *Колдуньи*, с кликой *демонов-людей*, |..." (*III, 189*); "И вот выходит *демон-человек*, |...| И голову безгласную отсек. |..." (*III, 211*); "У меня был враг заклятый, |...| Хохот *демона* проклятый |...| Хохот *демона* был мой!" (*III, 138*); "Когда я спал, во мне явился *Дьявол*, | И говорит: «Я сделал все, что мог: | Искателем в морях безвестных плавал, — |...| Ходил по тюрьмам, избам, и больницам, | Все выполнил — и мой окончен срок». |..." (*III, 195*); "Без покровительства Бога и *Дьявола*, | Вечно томитесь вы, снам недоступные..." (*II, 102*).

Этот негативный мессианизм художника-"свето-носца" (Люци-фера)[3], который, как Антихрист ("... Славьте! Дьявол победил!",— *Брюсов I, 224*), освобождает человечество от всех морально-этических, религиозных, общественных и естественно-научных ограничений, имел стойкое воздействие на еретически-кощунственную самостилизацию поэта-футуриста (как революционного мессии — например, в "Облаке в штанах" Маяковского): "... Нет больше стен, нет сказки жалко-скудной, | И я не Змей, уродливо-больной, | Я — *Люцифер* небесно-изумрудный, | В Безбрежности, *освобожденной* мной." (*Бальмонт, "Смертию-Смерть", 145*). Эта освободительная деятельность художника-диаволиста не имеет, однако, какой-либо альтруистической направленности (социальной, культурной, ради спасения человечества), но преследует заведомо эгоцентрическую цель с а м о и с к у п л е н и я в аутистическом самоосуществлении[4] — даже ценой самоуничтожения и союза со Злом:

> "Мы не хотим превратной свободы, | Будем покорны законам всего. |...| Мы не хотим над землею | Вечно вечным сознаньем как солнце сиять, | Жаждем повергнуться в море заката, покоя, |...| Мы над землею восстали закатным пожаром, |...| Мы *выше богов*, но, достигнув небес половины, | Отвержен огонь и на землю клубами летит. | Но если б достиг небесного взора, | Навеки погиб бы весь мир. | Во сне мы провидим просторы, | Которых не знает внемирный бездуш-

ный кумир. | Краски захода пестрее восхода | И *жертва наша не для других, для себя*! | Пусть несвободна наша свобода, | Но мы умираем, что-то безумно любя." (*Добролюбов II, 26—27*).

15.2. ЭСТЕТИКА ЗЛА

Выбор в пользу автономной, свободной красоты равнозначен освобождению от морально-этических категорий добра и зла. При этом либо различие между добром и злом вообще релятивизуется и отрицается (диаволический аморализм)[5], либо утверждается красота зла или злотворность эстетического (символистский имморализм). В первом случае эстетическое настолько абсолютизируется, что оно уже не может быть равнозначной противоположностью морально-этическим категориям (как во втором случае), последние до такой степени принижены эстетическим, что их собственные внутренние оппозиции (хорошо/плохо, правдиво/неправдиво, ценно/неценно и т. д.)[6] теряют свою силу: "... Внизу стихи, не стертые доныне: | «*Добро и зло — два брата и друзья.* | *Им общий путь*, их жребий *одинаков.*» Неясен смысл клинообразных знаков..." (*Брюсов I, 89*). Если диаволический аморализм коснеет в чистом отрицании морально-этического (и позитивная оценка этого отрицания является с точки зрения морально-этического позицией аморальной, то есть "злой", отверженной, достойной проклятия), то символистский имморализм отрицает банальное отождествление добра и красоты в духе классического идеала "калокагатии" *(καλοκαγαθία)* или в смысле утилитарно-дидактического морализаторства и утверждает возможность (норою даже необходимость) интеграции сил зла в эстетически-художественное в искусстве — равно как и в жизнетворчестве:

> "... Разве редко в прошлом ставили | Мертвый *идол Красоты*? | Но один лишь мы прославили | *Бога жажды и мечты*!..." (*Брюсов I, 225*, показательно название стихотворения: "Братьям соблазненным"); "О, ночному часу не верьте! | Он исполнен *злой красоты*." (*Гиппиус I, 17*); в стихотворении "Гризельда" автор напрямую обращается к "Повелителю Зла": "О, *мудрый Соблазнитель*, | *Злой Дух*, ужели ты — | Непонятый *Учитель* | *Великой красоты*?" (*I, 22*); "... И нежное вниманье *сатаны*. | Он служит: то светильник [Люцифер] зажигает..." (*I, 67*); "И от *соблазнов красоты* | Я удалялся осторожно..." (*I, 108*).

Диаволист стилизует себя под *проклятого* (в стиле *poètes maudits*), демоническое властвует в его душе ("... Как стадо *демонов*, во мне сто тысяч душ...", *Добролюбов II, 32*), в тот момент, когда он хочет реализовать эстетическое: "Нет мне в молитве отрады, | Боже мой, как *я грешна*! |...| Боже, зачем искушенье | Ты в *красоте создаешь*! |...| Боже мой, как *я греховна*, | Чем я свой *грех* искуплю!" (*Брюсов I, 80—81*).

Диаволист проклят бесповоротно; с другой стороны, он сам не только объект, но и автор *проклятий*:

"... *Я проклял все* во имя счастия, | Во имя *гибели* с тобой." (*Бальмонт БП, 252*); "Мои *проклятия* — обратный лик любви, |..." (*IV, 84*); "Точно задвинулись двери *тюрьмы,* — | Душно мне, страшно от шепчущей тьмы, | Хочется в пропасть взглянуть и упасть, | Хочется *бога проклясть.*" (*БП, 144*); "Он *проклял* мир и, вечно *одинок*, | Замкнул в душе глубокие печали, |..." (*"Проклятия", БП, 289*); "... Письмена немых *проклятий*, мне нашептанных Судьбой. |..." (*II, 73*); "Мы замираем, как *проклятия,* | Мы возрастаем, как прибой. |..." (*"Incubus", БП, 256*); "Он был из тех, на ком лежит печать | Непогасимо-яркого страданья, | Кто должен *проклинать* или молчать, |..." (*"Проклятия", БП, 289*); "Идет судьба, зажегши факел мщенья. | Час пробил. Нет пощады, *нет спасенья.*" (*Минский I, 243*); "*Спасенья нет.* Она недвижно стала, | Гроза страданий долгих..." (*III, 128*).

Эстетизированный, и тем самым позитивно оцениваемый, принцип зла действует изнутри, как *двойник*: "... Близко, рядом, где-то, всюду, — | Мой ласкательный *двойник*! |...| Забывать в истоме жданной | Чье-то *злое* счастье... чье?" (*Брюсов I, 194*) — или снаружи (неопределенно "сверху"): "Я тебе скажу, мой милый, | Что над нами веют силы: | Властны в смене впечатлений | *Духи, демоны и тени.* |...| *Образ* женский недоступный, | *Призрак дьявольский преступный...*" (ср. стихотворение "Вила" — *I, 215—216*).

Диаволический имморализм отчетливее всего проявляется (в своем домагическом, до-мифопоэтическом варианте) в стихах Сологуба 90-х годов: "Правда все страдает, *Зло еще царит...*" (*Сологуб, 100*). Зло преследует человека от рождения до смерти (ср. программное для имморализма стихотворение Сологуба "Лихо", *Сологуб, 112*), оно является ему и в позитивном, и в негативном облике — то как персонифицированный страх преследования (параноидальная символика Сологуба сыграет позднее важную роль в психологическом углублении модели СП) — то как позитивно оцениваемая обреченность: "Вот почему я с твоею душою [душа Лиха] так дружно, | Как отголосок со звуком." (*112*). Зло для Сологуба является той "тенью" души, которая только и придает жизни (хотя бы и через боль и мучения) рельефность и глубину:

"*Чуждое, ложное* | В жизни томит..." (*115*) но: "Царица *радостного зла...*" (*118*); "*Многоцветная ложь бытия*, |...| Как больная и *злая змея*, | И молчу, сиротливо молчу..." (*148*); "... обман *улыбок ложных...*" (*148*); "... Воля к жизни, воля *злая...*" (*258*); "... Мучительный закат, безжалостный закат, | Последний яд, *усмешка Духа Злого.*" (*262*); "... Они цвели во мгле полночных волхвований, | На *злом пути* цвели, — и мертвая луна | Прохладный яд несбыточных желаний | Вливала в них, ясна и холодна." (*275* — речь идет о "безумных словах", которые скитающийся человек находит на своем жизненном пути).

Садо-мазохистское наслаждение злом — вплоть до самоуничтожения (позже оно вновь встречается в романах Сологуба, прежде всего в "Мелком бесе" и в "Творимой легенде") в раннем лирическом творчестве Сологуба подвергается специфической стилизации, ориентированной на Достоевского:

"... Люблю быть явным, тайным поводом | К мучению людей. | *Я злой, больной, безумно-мстительный,* | *За то томлюсь и сам.* |...| Мне тесно. Всем во всем завидую, | И стать хочу иным." (*276*); "... «Отец мой, *Дьявол,* | Спаси, помилуй, — я тону.» |...| И вынес я опять на сушу, | В *больное, злое житие,* | Мою отверженную *душу* | И *тело грешное мое...*" (*278—279*); "... Что же, *злое, злое* чадо, | Ты ко мне не подойдешь?..." (*284*); "... Темным, томительно-длинным | Ты предо мною предстало, — | Ты, неразумное, *злое,* | *Вечно-голодное Лихо.* |..." (*IX, 69*); "... Жизнь меня дразнила тупо, | возвещая тайну *зла:* | Вся она, в гореньи трупа, |..." (*IX, 11*); "... Будем *дети,* будет смех, | Будет сладкая любовь, | Будет *зло,* и будет *грех,* | И опять прольется кровь. |..." (*V, 118*); "... Входит бледный рой мечтаний | В круг *больных и злых* теней, — |..." (*I, 30*); "... И русалки знают, | Как мы, люди, *злы,* — |..." (*IX, 141*); "... Люди, стены, мостовые, | Колесницы, — | Все докучные да *злые* | Небылицы." (*I, 114*); "Все почивающее свято, | В смятеньи жизни — *зло и грех.* |..." (*IX, 156*).

Бальмонт также видит во Зле (с большой буквы) универсальный принцип, который диаволизирует весь мир:

"... Должны мы подчиняться гнету, | Какой-то Власти неземной, | Непобедимую дремоту | Вбирать, как чару *Силы злой* |...| На разум падает бессильный, | И сетью липнет над душой." (*"Злая ночь", IV, 74*); "От полюса до полюса я Землю обошел, |...| От полюса до полюса — в лохмотьях счастья *Зло.*" (*III, 163—164*); "Я в летний день спросил отца: | «Скажи мне: вечен свет?» | Улыбкой грустного лица | Он мне ответил: «Нет.» | И мать спросил я в полусне: «Скажи: Он добрый — Бог?» | Она кивнула молча мне, | И удержала вздох. |..." (*III, 130—131*); "Много времени прошло. | Быстро в мире ходит *Зло.* | Мать обмолвилась со *зла.* | Дочь ей денег принесла. |..." (*БП, 291*); "О, если мир — божественная тайна, | Он каждый миг — *клевещет* на себя!" (*II, 29*).

Диаволист одержим эротикой преступного и греховного: "... Я знаю, что знают в *аду.* |...| И новых *грехов* задыхаяся жду. | Красивую маску бесстрастия |...| Я ночью безумна, я днем полусонная, | Другой я не буду — не буду — нельзя." (***Бальмонт,*** *"Колдунья влюбленная", III, 117*); "И вдруг открылось мне тогда, | Что все, что сделал я, *преступно.* |..." (*БП, 111*); "Смерть свою живым питает, | Любит шабаш *преступленья,* | И кошмары созидает |..." (*II, 67*); "Сумрачные области *совести* моей, | Чем же вы осветитесь на исходе дней, — | Сумраки отчаянья, дыма, и страстей? |..." (*II, 57*); "... И вижу, ты забыл, что брат твой был всегда | Скорей разбойником, чем вором." (*БП, 178*); "Но дикий ужас *преступления,* |...| И это все твои видения, | И это — новый — страшный — ты? |..." (*БП, 169*); "Я люблю далекий след — от весла, | Мне отрадно подойти — вплоть до *зла.* |..." (*БП, 154*); "... И мы спешим от гнили и распада, — | В блаженстве *соучастия греха.*" (*III, 206*); "Тебя я хочу, мое счастье, | Моя неземная краса! |...| Хотя бы ценой *преступленья* — | Тебя я хочу!" (*БП, 106*).

Диаволическая красота (как красота женщины, так и красота произведения искусства) находится "по ту сторону добра и зла"; сущность ее не подчиняется ни критериям истины, ни критериям рациональности. Все эти черты объединяются в диаволических стихотворениях Минского:

> "Я жажду *безгрешности* — и творю *грех*. | Почему? | Я молюсь единственной — и хочу всех. |..." (*Минский, 66*); "... Чтоб мог бежать я *зла*, хоть нет за *зло* возмездья, | Чтоб мог творить *добро, не зная для* чего; |..." (*96*); "*Многогрешными* устами | Много *грешных* уст и чистых |..." (*196*); "... Как *грех* силен, как сладок *грех*..." (*III, 7*); "Покуда мир стоит — всесилен *грех*, |..." (*III, 8*).

Диаволическая "жена" находится вне моральных категорий (или нейтрализующим — не соединяющим! — образом связывает оба ценностных полюса): "... Дитя! Сестра! Жена! *Мое добро и зло*, | Мой неискупный *грех*, мой *подвиг* непостылый! |..." (*224*); "... Она лишь в *красоте* ценила божество, | *И грех казался ей не злым, а некрасивым.* | И некрасивыми, как грех, казались ей | Объятия любви и материнства муки |...| *Святая без стыда, вакханка без страстей.*" (*250*). Диаволическая семантика "ни-ни", оксюморонная внутренняя противоречивость становится здесь определяющей чертой эстетического (воплощенного в двойственном образе свято-грешной "красоты"), в котором нейтрализуются все ценности и качества: "*...Добро и Зло*, резвясь, их подбирают | И праздно во вселенную *играют.*" (*312*).

В диаволическом дискурсе непостижимость эстетического в терминах правды и лжи обосновывается способом, сходным с тем, посредством которого происходит герметически-мистическое размежевание религиозного (то есть Божественного) и тех же самых человеческих критериев истинности: "Давно я перестал словам и мыслям верить. | На всем что *двойственным* сознаньем рождено, | Сомнение горит, — как чумное пятно. | *Не может мысль не лгать,* язык — не лицемерить. | Но как словам лжеца, *прошептанным* во сне, | Я верю лепету объятой сном природы |..." (*Бальмонт, "Ложь и правда", 321*). Соединение Добра и Зла в СI приводит не к сверхземной гармонии небесных парадоксов (как в СII), а к "хаосу": "*...Добро и зло слились.* Опять *хаос* царит, | Но божий дух над ним, как прежде, не парит." (*35*).

Диаволист пребывает в тотальной ценностной амбивалентности, выражающей его *двойственность*; под углом зрения эстетического все абсолютное релятивизуется (плюрализуется), позитивные и негативные ценности нейтрализуются:

> "... Что есть неподводный предел, | Что, может быть, в мире *две правды* даны — | Для душ и для жаждущих тел. |..." (*Бальмонт БП, 223*); "*Все равно* мне, человек *плох или хорош,* | Все равно мне, говорит *правду или ложь.* | Только б вольно он всегда *да* сказал на *да*, | Только б он, как вольный свет, *нет* сказал на *нет*. |...| Если ключ поет всегда: «Да, — да, да, — да, да», — | Значит, в нем молчанья нет — больше никогда. |..." (*БП, 234*); "Все взвешено и все неотвратимо. | *Добро и зло* — два лика тех же дум. | Виденье мира тонет в море дыма. | Во мгле пустынь свирепствует самум." (*III, 189*); "Красен

солнцем вольный мир, черной тьмой хорош. | Я не знаю, день и ночь *— правда или ложь.* | Будем *солнцем,* будем *тьмой,* бурей и судьбой, |..." (*БП, 234—235*); "За гранями алмазными — | *Ни* ночи, *ни* утра, | *Ни зла* с его соблазнами, | *Ни* тусклого *добра.* | Там вечны сны блаженные |...| Там вечны сокровенные | Виденья *Красоты.* |..." (*БП, 118*); "Где есть печаль, где стон, там *правды нет,* | Хотя бы *красота* дышала в мире. |..." (*БП, 289*); "Сердца трепетные взоры | Ищут правды, видят *зло.* |...| *Зло с добром, печаль с мечтою* — | Нераздельная семья. |..." (*БП, 108*); "... Давно возвестили метели | О гибели *Блага и Зла.* |..." (*I, 238*); "Она [Луна] наводит ужас на поэта | И, сглазив душу, ей дает понять, | Что можно все, что *нет ни в чем запрета.* |..." (*"Восхваление Луны", БП, 214*); "... Я путь себе наметил | *Не добрый и не злой,* — |...| Ликуй о дикой воле, | Свободная душа." (*Сологуб V, 178*); "... Не поклоняюсь я иному, | *Ни* богу доброму, *ни* злому, |..." (*V, 159*).

Эротика, витальность и эстетика в диаволике сплавляются в культ красоты, в котором жена-вакханка занимает место небесной девы — той, что в СП становится объектом мистически-эротического влечения. К о щ у н с т в о усиливается тем, что эротико-сексуальная символика вводится в религиозный контекст:

"*Вакханкой* молодой ко мне она вошла, | В одной руке подняв бокал с кипящей влагой, | В другой — *венок из роз* [=атрибут небесной девы в СП], и вся она цвела | *Грехом и красотой,* весельем и отвагой. | *Кудрями светлыми* был низкий лоб венчан, |...| У сердца — *жар страстей* , у времени — весну, | У матери земли — цветущие дубравы, |..." (*Минский, "Три музы", 98—100*); "Она предстала мне, как *дочь земли и рая,* | В *двойном венце* из мрака и лучей. | Вокруг румяных губ цвела *любовь земная,* | И *смерть* покоилась в *тенях* ее очей. |...| Так в красоте ее, казалось мне, слились | *Венеры* торжество и чистота *Мадонны.* | Густые пряди *кос* могли бы страсть вдохнуть | И в гениев *луны,* чью нежность сохранили. |...| Мечта небес в одежде праха. |...| Божественный какой-то сон |..." (*269—270*); "— И бросил я в море ненужную кладь, | И клятву дал *новой богине...*" (*I, 92*); "... И величава, и стройна, | Стоит *венчанная жена* |...| И, как над бездною маяк, | Царит безмолвно над толпою. |...| Он, как жену, тебя ласкал, | Тебе молился, как богине: |..." (*I, 40*); "О, *бледная Мадонна* | В сиянии лучей! |..." (*IV, 41*); "*Дитя! Сестра! Жена! Мое добро и зло,* | Мой неискупный *грех*, мой подвиг непостылый! |..." (*224*).

В раннем творчестве Мережковского неоромантическая эротизация Мадонны в традициях "мистической эротики" соединяется с эротизацией, присущей раннему символизму:

"Серебряной каймой очерчен лик *мадонны* | В готическом окне, и радугой легло | Мерцание *луны* на малахит колонны |..." (*Мереж-*

ковский [1884] 1972, 149); "... Отец мой, *грех* — везде со мною: |...| Но все напрасно: | В чаду кружилась, кровь кипела, | И греза на ухо мне пела | Безумно-нежные слова..." (*[1884] 1972, 149—150*); "... Лежал недвижным я, как труп. | Улыбкой дерзких, влажных губ | Она звала меня куда-то, | Она звала меня с собой |...| «Отдашь ли мне ночное бденье, | Труды, молитвы, дни поста | И кровь распятого Христа, | Отдашь ли вечность и спасенье — | За поцелуй?...» | Она смеялась надо мною, | Но, брошен вдруг к ее ногам | Какой-то силой роковою, | Я простонал: «Отдам, отдам!...»" (*[1884] 1972, 150*). Ср. стихи К. Н. Льдова того же периода: "Луна, как факел, осветила | Безмолвный сад; |...| Вдохнул ей замысел *греховный*, — | Учитель *зла*...|...| «Покайся, *грешная черница*! | Забывши стыд, | Ты не *монахиня — блудница*, | Твой *грех* открыт! | Тебе — костер, тебе — отрава | И мрак могил...» |...| Идут суровые монахи, | Как палачи, | Упали темные одежды, | *Обнажена*, | Без покаянья, без надежды | Стоит она...| И замирал все тише, тише | Предсмертный крик." (*К. Н. Льдов [1887] 1972, 179—180*).

В ранней лирике Брюсова религиозная символика также служит лишь для разжигания вожделений, в то время как в СII происходит эротизация мистического:

"... Мы боялись желанных *объятий*, |...| О! Ты помнишь заветно *мистический час*, |..." (*Брюсов III, 220*); "Умрем в *объятиях* полночной тишины! |...| Желания давно расплетены |..." (*III, 222*); "... Это дни *восхитительных оргий* | И безумной любви. |..." (*III, 242*); "Есть обольщение в *вине*, | В его манящем *аромате*, | Как поцелуи в тишине |...| И жечь лобзанья, как печать, | Впечатлевать, как *символ*, руки. |..." (*"Мона Лиза", III, 266*); "... И улыбнутся из прозрачной дали | Нам взоры звезд, как мужу и жене." (*III, 267*). С 1900 года у Брюсова появляются стихотворения, в которых эротика и мистика переходят друг в друга: "... Ночь с тобой, с тобой. | Мы во мраке двое...| Двери тишь хранят...| Зыблются обои...| Душит аромат..." (*III, 268—269*).

Страсть в кодексе диаволического аморализма, с одной стороны, оправдывается *страданием* диаволиста, с другой — силой его воли, его безоговорочным сознанием своего права на собственное изволение и желание: "Мы гордо людей презираем, | *Нам законом — наши желанья*, | И мы бесконечно *страдаем*, | Но в гордости *любим страданья*. |...| Мы вдруг безмерно счастливы | И стыдимся этого счастья." (*Брюсов III, 245*).

Боль бытия равно безосновательна и бездонна ("... *Скорбь бытия* неизбежна, нет и не будет ей дна.", *Бальмонт I, 61*); жизнь — это бессмысленное страдание ("... Огнем томительным *напрасного страданья* | Ты обнимаешь нас", *Сологуб I, 48*), причина всех терзаний, однако, лежит в самом человеке, который не только сам причиняет это страдание, но и м а з о х и с т с к и наслаждается им[7]:

"... Но где ж *начало всех страданий*? | Увы, *во мне* же их исток! | Не я ли сам хотел желаний! | Не я ли сам к себе жесток! | Но если *я* —

творец томленья, | То что ж ропщу я, что тужу? |...” (*Сологуб V, 135*); “... Мучительный труд я приемлю | От вечной, незыблемой Воли, — |...| В *безумном восторге мученья* | Дрожит беззащитное тело. |.” (*IX, 113*); “Надо мной *голубая печаль*, | И глядит он в страхе высоком | Полуночным таинственным оком | На земную туманную даль. |...” (*I, 151*); “... Но моя *недоступна* ограда, | Стережет меня крепко печаль. | И *в печали*, и в тайне — *отрада*, | И надежд простодушных не жаль.” (*I, 156*); “*Полюби* свою *печаль*, — |...” (*Бальмонт I, 192*); “Нет, я должен, должен *полюбить печаль*, | Не искать блаженства, не стремиться вдаль. |...” (*IV, 98*); “Мы должны бежать от *боли*, | Мы должны *любить ее*. |...” (*IV, 110*); “Я только знаю бездонность *страданья*, | Ждущего темную душу мою. |...” (*БП, 262*); “Не утешай меня в моей *святой печали*, | Зари былых надежд она — последний луч, |...” (*Минский I, 248*); “О, с чем сравню тебя, огонь *печали страстной*, |...” (*I, 247*); “... О, родина моя! О родина *страданий*!...” (*I, 45*).

Этически-моральной категории *счастья* снова и снова противопоставляется аморальная динамика *страстей*. *Страсти* — это единственное “честное” в жизни, которая протекает как инсценировка “мировой и жизненной лжи”:

> “Да, в нашей жизни есть кумир для всех единый — | То лицемерие; пред искренностью — страх! *Мы все притворствуем* в *искусстве* и в гостиной, |...| Вся наша жизнь подчинена *условью*, | И эта *ложь* в веках освящена. | Нет, не упиться нам ни чувством, ни любовью, |...| На свете нет людей — одни *пустые маски*, | Мы каждым взглядом *лжем*, мы прячем каждый крик, |...” (*Брюсов III, 275—276*).

В мире “по ту сторону добра и зла” нет *лжи* или, точнее, *ложь* и *правда* становятся неразличимы:

> “... Я ушел от родимой межи — | *За пределы и правды и лжи*. |...” (*Бальмонт БП, 121*); “Чем дальше ты идешь, | Тем глубже тайный холод. | Все — истина, *все — ложь*, | Блажен лишь тот, кто *молод*. |...” (*БП, 200*); “Многоцветная *ложь бытия*, | Я бороться с тобой не хочу. |...” (*Сологуб IX, 50*); “О, как мы *слабы и ничтожны*! | Мы и смеемся, и рыдаем. | Слова и взоры наши *ложны*, | И *правды мы не знаем*. |...” (*V, 204*); “Невнятною, темною речью | Мне кто-то коварно открыл | И *злобную ложь* человечью, | И *правду* таинственных сил. | Страшна мне *неправда* людская, | Страшны и вершины святынь, — | Иду я один, убегая | В безмолвие тайных пустынь.” (*Сологуб IX, 44*); “... Мою любовь ты злобой назовешь, | И, может быть, *безгрешно ты солжешь*.” (*IX, 125*); “... *Злой дракон* не знает правды, и открыть ее не может. | Он волнует и тревожит, и томленья наши множит, | Но в глаза взглянуть не смеет, потому что весь он — *ложь*. |...” (*V, 146*); “... К звездам ли подымутся очи, — | Отраден их трепетный свет, | Но *правды в нем нет*. |...” (*I, 106*); “... То воля мудрого Творца, | Иль злобным вражеским соблазном | До вожделенного конца | Единый

мир предстал мне разным? |...” (*V, 61*); “Она — [жизнь] во всем *солжет*, она во всем *обманет* | И поведет меня путем тернистым бед. |...” (*Бальмонт БП, 81*); “Я видел правду только раз, | Когда *солгали* мне. |...| Безбольный мир кругом дышал | *Обманами* цветов. |...” (*III, 130*); “Мы прячем, душим тонкой *сетью лжи* | Свою любовь. |...” (*III, 79*); “Искать светил, и видеть только *ложь*, |...” (*III, 213*); “И смерть, как жизнь, прекрасна только *ложью* |...| Под дымкой *лжи* таится язва правды. | Обман уродлив, как дырявый плащ. | Обманщик *лжет*, чтоб в тайне безопасней | Исполнить правду гнусную свою. | Она ужасна, правда человека: | Ты *лги* не пред другими — пред собой! |...| Все в мыслях *отрицай*, чем мысли полны, | Всегда тверди, что *ты не тот, кто есть*, — |...” (*Минский, 443*); “... Чтоб оказались вы, как все, *пустой и лживой*, |...| Чтоб мог забыть я вас, чтоб мимо шла гроза, |...” (*187*); “... Зачем я полюбил земную красоту, | Зачем у женских ног шептал молитву божью? |...| За *ложь любви* казнен измены *ложью*. | И мне не жаль себя...” (*III, 90*); “В проповеди правды чую сердцем *ложь*, |...” (*I, 246*); “В своих ласках и ссорах мы *лгали* равно, | И от *лжи* своей много скорбели, |...” (*195*); “... Подруги *ложные*, что в трепетной тени | Так много призраков злорадных укрывали, | Свидетельницы *лжи*, раскаянья, вражды, | Борьбы с самим собой, бессильной и бесплодной! ...” (*I, 90*); “Я полноты любви не ведал никогда. |...| И горечь новой *лжи*, и скука, и вражда, | И память мертвых чувств губили обаянье. |...” (*III, 87*); “... В устах моих *лживых* молитвы слова. |...” (*III, 118*).

Появляющиеся здесь карнавальные ноты указывают на доминирующий в CI гротескный миропорядок, в котором маскарадная и игровая сущность жизни обретает позитивно-витальное толкование. Паронимическая ассоциация *греха* и *смеха* действует в том же направлении:

“Люблю я имя Анна, | Во мгле — как *сладкий грех*. | Оно зовет и странно | Звучит, как дальний *смех*. |...” (*Брюсов III, 261*); “... Тебе милее *смех* девичий, | Мне — женский и *бесстыдный смех*. | Но что до маленьких различий, | Когда мы оба *любим грех*! |...” (*III, 278*). Следует здесь указать на садо-мазохистский характер *страсти* у Брюсова (“... что же страсть? | — Вот эти слезы, эти пени, | Вот эта *жажда унижений*: | Быть как раба, к ногам припасть. | — Дитя, ответь мне, *счастье* в чем? | — В твоей истоме, в этом *бреде*, |...” — *III, 281*), равно как и на неотъемлемый от диаволической любви инстинкт Танатоса: “... Бесстрастные *Смерти* уста, |...| Что пело, сверкало, манило, | *Ароматы*, напевы и краски, | *Страсть*, познанье, борьба, — | Даже ты, даже ты, — *Любовь*, — |...” (*III, 295*).

Лишенный юмора диаволист знает лишь агрессивный, сумасбродный и смертный *смех*: “Побеждайте радость, | *Умерщвляйте смех*. | Все, в чем только сладость, | Все порок и *грех*. |...| Кто *смеется*? Боги, | Дети, да глупцы. |...| Пусть смеются боги, | Дети да глупцы.” (*Сологуб IX, 105*); “... Твой *смех* отозвался страданьем, | Твой *смех* беспощадный. |...” (*Минский, 257*); “... Есть *хохот* с верным дей-

ствием отравы. |...” (*Бальмонт III, 186*); “То чудится мне снова, | В последний миг утех, | Рассвета голубого | *Немой, холодный смех*. |...” (*БП, 167*); “Прощая жизни *смех злорадный* |...| Я ухожу в долину снов, |...” (*Сологуб I, 93*).

В диаволической э р о т и к е, которая, кстати, впервые в высокой русской литературе разрабатывала сферу сексуальности — вплоть до ее порнографически-непристойных форм — любовь как физическое соединение с точки зрения обыкновенной морали “грешна”, грязна, отверженна — и одновременно она же представляет собой — предвосхищая магически-религиозный аморализм модели СII — более высокую форму эротико-мистического *слияния*, в котором непосредственно связываются эстетическое и религиозное[8]: “Как будто лежал я не в *грешных объятьях...*” (*Бальмонт, 85*). Объятия со Злом (часто олицетворямые в символе *змеи*, который позже, в мифопоэтике СII — прежде всего у Иванова, — приобретает громадное значение) являются как бы инициацией в область религиозно-магического, которая сама по себе в СI еще не доступна для прямого изображения — ср. например стихотворение Бальмонта “Кошмар”: “Я увидал не человека-брата, | Со мною был бездушный *зверь* лесной...” (*87*). Воплощением зла выступает “жена” (проекция Анимы в СII), с которой скован любовью-ненавистью мужчина[9]: “Нет, мне никто не делал столько *зла*...” — но: “Я заключил в преступные объятья | Тебя, *злой дух*, тебя, о, *перл Земли*...” (*88*).

Диаволическая жена всецело находится под знаком Луны; демиургическая царица небес (образ-негатив “Жены, облеченной в солнце” модели СII) вбирает в себя все существенные признаки диаволического, так что нижеследующие цитаты прочитываются как своего рода каталог основных мотивов модели СI:

> “Наша *царица* вечно меняется |...| В *лунном* сияньи — мы грезы, намеки, |...| Наша *царица, бледная, ясная,* |...| Вечно-нежданная, стройная, властная, | В самом бесстрастии пламенно-страстная, |...| Наша *царица*, бледная, снежная, |...” (*Бальмонт, “Восхваление Луны”, БП, 212—213*); “О, *женщина*, дитя, привыкшее играть |...| Я должен бы тебя всем сердцем презирать, |...| Ты, *друг и вечный враг! Злой дух и добрый гений.*” (*I, 34*); “Ласка нежности бесстрастной, | Недосказанной, несмелой, | *Призрак женственно-прекрасный,* | Лебедь чистый, лебедь белый!” (*БП, 123*); “Вся ты — намек, вся ты — сказка прекрасная, | Ты — отблеск зарницы, ты — отзвук загадочной песни без слов; | Светлая, девственно-ясная, | *Вакханка* с душой весталки, цветок под покровом снегов.” (*“Норвежская девушка”, I, 16*); “... Ты цепенеешь — как *одалиска*, | Полузакрывши свои глаза. |...| Открой мне счастье! Закрой глаза!” (*БП, 247*); “Я буду ждать тебя мучительно, | Я буду ждать тебя года, | Ты манишь сладко-исключительно, | Ты обещаешь навсегда. |...” (*БП, 157*); “*Клеопатра*, полновластная *царица*, | Сон Египетских ночей, |...” (*I, 207*).

В духе Бальмонта тривиализовала “лунную жену” и М. Лохвицкая (по его словам, она была поэтессой “вакхических видений”):

"Я — «мертвая роза», нимфея холодная, | Живу, колыхаясь на зыбких волнах, | Смотрюсь я, как женщина, в зеркало водное, |...| На мне серебрятся лучи отдаленные, | Влюбленного *месяца* свет молодой, |...| Я «мертвая роза», бесстрастная, бледная, | И мил мне, и дорог мне гордый покой. |..." (*М. Лохвицкая [1897] 1972, 616—617*).

Диаволист по отношению к "женскому началу", воплощенному в негативной царице, рабом которой он является, не только находится в позиции проекции и неисполненного ожидания, он в себе самом открывает существенные черты диаволической женственности (иррациональность, "змеиность", эротику смерти и т. д.)[10]:

"Ты мне говоришь, что *как женщина я,* | Что я *рассуждать не умею,* | Что я ускользаю, что я — как *змея,* — |...| Люблю по-мужски я всем телом мужским, | Но *женское* — сердцу желанно, |...| Я женщин, как высшую тайну, люблю, | А женщины любят скрываться, — |..." (*Бальмонт БП, 241*).

Если в диаволическом мире *змея* как негативно-демиургическое существо властвует над землей, а как женское хтоническое (или лунное) начало непосредственно саму землю символизирует, то в СП она побеждается владычицей небес, "вышней Софией", которая попирает ее ногами. У Сологуба мужеский *змей* (или *дракон*) узурпирует и диаволизирует солнце: "*Змий*, царящий над вселенной, | Весь в огне, безумно-злой, |..." (*Сологуб, 269*); земля же — окованная "золотым змеем" — напротив, становится жертвой "нижней Софии": "Безумием окована *земля,* | Тиранством золотого *Змея.* |...| Безумная и страшная *земля,* | Неистощим твой дикий холод, — |..." (*Сологуб, 270*). *Безумие* является отражением нехватки духа, то есть *νοῦς* или *πνεῦμα; земля* (анаграмматически связанная со *змеей*) пребывает в состоянии "змеиности":

"... Кинжал. Смеешься? Стары ножны? | Но он увертлив, как *змея...*" (*Сологуб, 297*); "Я один в безбрежном мире, я обман личин отверг. | *Змий* в пылающей порфире пред моим огнем померк..." (*297*); "... Плела нам радужные сети | Коварная *змея.* | Стояли мы, играть не смея, | На празднике весны. | У злого, радостного *Змея* | Отравленные сны. |..." (*335*); "... В небе горела *Змея.* | Тлело недвижное тело, |...| И над безмолвной пустыней | *Злая Змея...* |...| Злом и тоской истомленный, | Видел я сон, | *Дьяволом,* богом внушенный? | Сон похорон." (*341*); "Жизнь моя, *змея* моя! |..." (*345*); "... Безобразен, дик и зелен, | И безрадостно-бесцелен, | Непомерно-мудрый *Змей...*" (*357*).

Только в ранней лирике З. Гиппиус (весьма, впрочем, определенно) *змея* приобретает архетипический образ Уробороса (*Οὐροβόρος*), который является символом совпадения начала и конца, выражением опутанности человека земным:

"... И умираю я от этой близости, | От неразрывности ее со мной. | Она шершавая, она колючая, | Она холодная, она *змея.* |...| И нет к

ней доступа — она глуха. | Своими кольцами она, упорная, | Ко мне ласкается, меня душа. | И эта мертвая, и эта черная, | И эта страшная — моя *душа!*" (*Гиппиус II, 70—71*).

Подобно диаволическому Люциферу, диаволическая Царица (красоты) свергнута с небес (как женское соответствие солярному царю); царица небес диаволизируется в "падшей женщине", которой, как *femme fatale*, обречен мужчина[11]:

"... Она к земле спускалась |...| И в мире оставалась | Блаженно-неизвестной. | Но захотела *власти* | Над чуждыми телами, |...| Хотелось ей неволи | И грубости лобзаний, | И непомерной боли | Бесстыдных истязаний, — |...| И смерть за ней явилась | Блаженным избавленьем." (*Сологуб I, 17—18*); "Печальный *ангел* земле принес | И розы крови, и жемчуг слез. |...." (*IX, 127*); "... О, мечта запоздалая, | О, моя *безумная сестра,* | Ты, как я, усталая, — | Прошла, отошла пора. | Если хочешь позднего счастия, | Обмани себя...|...| И сквозь *холод бесстрастия* | Вползет *огневая змея.*" (*IX, 134*); "Ты не заснула до утра, | Грустя, благоухая, | О, непорочная *сестра* | Смеющегося мая! |..." (*I, 184*); "... В жемчуги, злато и виссон, | *Прелестница безумно-злая,* | Она рядит, не уставая, | Земной таинственный мой сон." (*V, 114*); "... Иль скорбь иная зажгла огни. | О, *злая, злая!* к чему они? ..." (*V, 17*); "В недосягаемом чертоге | Жила *царица красоты.* |...| Озарена святым блаженством, | И безмятежна, и ясна, | Невозмутимым совершенством | Сияла радостно она. |...| И только легкие мечтанья |...| А люди, бренные созданья, | *Ее достигнуть не могли.*" (*V, 13*); "... С высокого крыльца | Походкою *царицы* | Несет она зарницы | Над розами лица. | Как сказка голубая, |..." (*V, 39*); "... Она, роскошна и светла, | *Царицей* в том чертоге стала. |...| Печали яркая краса | Ласкала ласкою могилы. |..." (*V, 43—44*); "... Я ухожу в долину снов, | К моей *невесте* беспощадной. |...| Ее губительный напиток | Из казней радости творит." (*I, 93*); "Белый *ангел* надо мною, | И бескровные уста | Безмятежной тишиною | Исповедуют Христа. | Ангел жжет полночный ладан. | Я — кадило перед ним, |..." (*IX, 167*); "... *Дева,* качаясь, лежит, | убаюкана счастьем и ленью. |..." (*IX, 90*); "... Сидела при дороге *красавица* лесная, — |..." (*V, 53*).

Царица воплощает в своей двойственности и Эрос, и Танатос: она равно и "возлюбленная" и "сестра", "(белый) ангел" и "(темный) демон", "дева" и "вакханка"; эта *двойственность* подчеркивается двоящимся символом *косы*, в котором соединяются эротический мотив прически с мотивом смерти — (лунным) *серпом.* Эта парадигма в полной мере разработана в СП[12]:

"Есть тайна несказанная, |...| *Коса* ее запутана, | В ней жесткая трава, | И, дикой мглой окутана, | Поникла голова." (*Сологуб I, 145*); "... Щеки нежные румянятся, | Развевается *коса.*" (*V, 213*); "... И, кто мечтал на берегу, |...| Тот был опять в немом кругу, | В ночном *кругу* опять закован. | Над золотым огнем костра, | Ответом робкому вопро-

су, |...|Я видел, милая *сестра*, | Твою взменувшуюся *косу*. | Блеснув унынью моему | Мгновенно ясною улыбкой, | Ты убежала снова в тьму, | Как будто ты была ошибкой. | Как будто здесь на берегу |...| Не надо...|...| Ни смеха в пламенном кругу." (*Сологуб IX, 41—42*).

В высшем соединении эстетически-эротического с духовно-религиозным трансцендируется все земное; в эротически-мистическом зените *слияния* сплавляются воедино любовь (то есть витальное начало) и смерть; инстинктивно-страстное (*страсть*) превозмогает все связи с "общим" (*бесстрастие*), с Ты и Мы — ценой утраты этического, и даже самой жизни: "Когда *любовь и смерть* мы заключим в объятье, | Как сладок этот стон *проклятья*, | *Любви предсмертная печаль*!" (*Бальмонт, "Русалка", 98* — о смертоносной эротической страсти ср. также *"Цветы Нарцисса", 104*); во время объятий возлюбленных неожиданно охватывает панический, смертельный ужас: "Но *ужас* объял их нежданный..." (*117*); "... От этих *тигровых страстей*, | *Змеиных* чувств и дум, — | Как стук кладбищенских костей | В душе *зловещий шум*, | И я бегу, бегу людей, | Среди людей — самум." (*119*).

Образ "падшей с небес жены" находит продолжение в сфере (под)водного мира, который — как уже указывалось — соотносится с лунным миром:

"... В водной глубине | Женский *образ тонет*. | *Русалка* очнулась *на дне*, |...| Русалка смеется, шутя — | Привольно ей в царстве *подводном*. |..." (*Бальмонт I, 252—253*); "... Я стоял у волны. | В ней качалась *русалка* нагая. | Но не бледная дева вчерашней *луны*, | Но не та, но не та, а *другая*. |..." (*БП, 251*); "Мне грустно, поэт. Ты пойми: не весталка я, | И нет: не *русалка* я, *лунно-холодная*. | Я — только любовница, бледная, жалкая, | Я — *греза поэта*, я — в мире *безродная*. |..." (*"Греза", БП, 305*); "О, если б мне сердце холодное, | Холодное сердце *русалки* |..." (*I, 19*); "... Отнята от раздолья морей, | *Морская царевна* на суше. | Душа твоя света светлей, | Изранена о грубые души." (*Сологуб IX, 162*); "В конце пути зажегся мрачный свет, | И я, искатель вечной Антигоны, | Увидел рядом голову — *Горгоны*" (*Бальмонт III, 139*); "Она как *русалка*, воздушна и *странно-бледна*, | В глазах у нее, ускользая, играет волна, | В зеленых глазах у нее глубина — холодна. |..." (*БП, 125*); "У нее глаза *морского цвета*, | И живет она как бы во *сне*. |...| Ждет она чего-то молчаливо, |...| И в глазах глубоких в миг отлива | Холодеет сумрак голубой. |...| А когда настанет *новолунье*, |...| Бледная влюбленная *колдунья* | Расширяет черные зрачки. |...| У нее глаза морского цвета, | У нее *неверная душа*." (*"Морская душа", БП, 248*); *"Колдунья, Колдунья,* раскрыл твой *обман* | Мне страшную тайну твою. | И красные *ткани* средь призрачных стран | Сплетая, узоры я вью. |..." (*IV, 31*); "*Колдунья* прекрасная! Ты | Придешь, но придешь — как *виденье*! | Ты мучить не будешь меня, | А радовать страшной мечтою, | Создание тьмы и огня, | С *проклятой твоей красотою*! |..." (*БП, 150*); "Там есть позабытая вилла, | И, точно видение, в ней | Гадает седая *Сибилла* | В мерцаньи неверных огней. |..." (*БП, 102*); "Она *холодный свет* прольет | И волю чарами убьет, | Она — *сибилла и колдунья*. | В душе разъялась глубина, |

Душе судьба ее видна | В очарованьи *новолунья.*" (*Бальмонт*, "*Восхваление Луны", БП, 214*); "*— Колдунья*, мне странно так видеть тебя, |...| Живешь — беспощадно живое губя, |...| И вся ты полна красоты. — |...| Я слился с *Колдуньей*, всегда-молодой, |...| Не знаю, я в *бездне* был снов. |...| Мне ведомы таинства *Блага и Зла*, | Не знаю лишь тайн *Красоты.* |..." (*IV, 29—30*); "Все памятно. Но Гений Красоты | С *Колдуньей Знанья*, страшные два духа, | Закляли сон младенческой мечты. | *Колдунья Знанья*, жадная старуха, | Дух Красоты, неуловимый *змей*, | Шептали что-то вкрадчиво и глухо. |..." (*III, 219*).

Как и Брюсов, Бальмонт видит в Лермонтове певца "бесчеловечности" и нигилистической эротики, презирающей людей и преисполненной инстинктом Танатоса: "Нет, не за то тебя я полюбил, | что ты поэт и полновластный гений, |...| За то, что ты *нечеловеком* был..." (*"К Лермонтову", 128*). Здесь уже предвосхищается та позиция, согласно которой сущность художественного творчества заключена главным образом не в создании новых текстов, а в экзистенциализации эстетического (и *vice versa*), в самостилизации художественного существования как аутотеатрализации. В сборнике "Будем как солнце", который (хотя с некоторым опозданием и лишь частично) уже принадлежит к мифопоэтике модели CII, брюсовская художественная эротика, имевшая успех еще десять лет назад ("Мы счастливы будем, мы будем *безумны!* | Свободные, сильные, юные...", — *Брюсов I, 58*), в очередной раз подытоживается как не теряющая своего значения: "Хочу быть *дерзким*, хочу быть смелым, |...| Хочу упиться роскошным *телом*, | Хочу одежды с тебя сорвать! |...| Мы два желанья в одно сольем. | Уйдите, боги! Уйдите, люди! | Мне сладко с нею побыть вдвоем!" (*Бальмонт, 168*).

В заключение укажем на еще один аспект эстетического, диаволического аморализма, а именно на действующую во всех "вторичных" стилях (*Смирнов 1979, 201 и сл.*) продуктивную метафору "жизнь (мир) — игра". Но лишь в контексте лунного мнимого и теневого мира диаволизма она приобретает свое специфическое значение — значение снятия и релятивизации всех серьезных (морально-этических) ценностей в рамках оппозиции игра/серьезность и снятия самой этой оппозиции (что сравнимо с нейтрализацией дуализма добра/зла и т. п. в имморализме) перед лицом "религиозной эстетики" — все в жизни одновременно и игра, и серьезность: "... Воплощение мечтаний, | Жизни с грезою *игра*, | Этот мир очарований, | Этот мир из *серебра*!" (*Брюсов I, 79*), в мерцающем сверкании (серебристого) лунного бытия морально-этические категории и социо-культурные координаты начинают "осциллировать" (ср. диаволическое понятие "лунного мерцания"):

"... Все невинно, все смешно, | Все *божественной игрою* | Рождено и суждено..." (*Сологуб, 278*); "Я *влюблен в мою игру*. | Я, *играя, сам сгораю*, | И безумно умираю, | И умру, совсем умру..." (*280*); "... И наконец *игра* мне надоела, — | Пустая — тленная, напрасная *игра*. | Ниспали чары с творческого дела, | Развенчаны властители добра, — | *Игра бесцельная мне надоела*, | Соединить себя с другим собой пора." (*V, 181*); "... Я снова слить с моей природой, | Хотя доселе *не решил*, | Стемлюсь ли я своей *свободой*, | Или *игрой* мне чуждых сил.

|..." (*V, 109*); "Понимать твою *игру*, | Может быть, и не легко. | *Ослабею*, — и *умру*, | Этот день недалеко. | Я *умру*, — а ты опять | Будешь звезды зажигать, |..." (*V, 118*); "*Игру* Ты возлюбил, и создал мир *играя*; | Кто мудрости вкусил, Ты тех изгнал из рая. |..." (*V, 125*); "... Всему своя пора, | А смертное томление, | И темный гроб, и тление — | Все это лишь *игра*. |..." (*V, 126*); "... То улыбаетесь с Моною Лизою, | Мир осуждая с *игрой* его вечною. |..." (*Бальмонт II, 101*); "Раздор и мука для толпы, | Для мудреца — *игра*. |..." (*Минский, 343*).

Барочный и затем романтический топос жизни как сцены и людей как марионеток в руке судьбы у раннего Бальмонта связывается с теневой и зеркальной природой диаволического жизненного мира, в котором все представляет собой лишенное автора и источника зеркальное отражение и мета-сущность несуществующего подлинника:

"Я в кукольном *театре*. Предо мной, | Как *тени* от качающихся веток, | Исполненные прелестью двойной, | Меняются толпы *марионеток*. |...| Они *играют* в жизнь, в мечту, в любовь, |...| Художественным замыслам послушны, | Осуществляют *формулы* страстей, | К добру и злу, как боги, *равнодушны*. |..." (*Бальмонт, "Кукольный театр", III, 193*); "Святой Антоний, Гамлет, Дон-Жуан, | Макбет, Ромео, Фауст — *привиденья*, | Которым всем удел единый дан: | Путями страсти, мысли, заблужденья, | Изображать бесчисленность идей, |...| Святой, мудрец, безумец, и злодей, | Равно должны *играть* в пределах клетки, |...| Для *кукол* — куклы, все — марионетки, | *Театр в театре*, сложный сон во сне, | Мы с Дьяволом и Роком — однолетки. |..." (*III, 195*).

Эта "театрализация жизни" позднее, в гротескно-карнавальном СIII станет главной ареной бесконечной игры де- и ресимволизации.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Философская концепция мира как проекции/продукта фантазии ("Мир есть мое представление") в рамках символистского художественного мифа "поэтизируется": "Где думы нет, там нет веков, там только свет, где глаз" (*Брюсов VI, 58*). Художник реконструирует взаимосвязь между микро- и макрокосмом: "воссоздать весь мир в *своем* истолковании" (*там же, 46*). Согласно Брюсову, все искусство развивается от изображения внешнего к изображению внутреннего мира ("весь мир во мне",—*там же*) — вплоть до символистской редукции мира до человеческого Я: "есть только я". Это переживание собственного Я является источником и целью любого искусства, потому что в истинном символизме все стало "само-выражением" (*Брюсов, "Священная жертва", VI, 97—98*). Идея мира как "проекта/(проекции)" Я и специфический ранне-символистский эгоцентризм неразрывно связаны друг с другом: Я — это самодостаточная, автономная "сила творческая, которая все свое будущее почерпает из себя. *Мир есть мое представление*. Мне даны только мои мысли, мои ощущения, мои желания — ничего больше и никогда больше. Из этого *одиночества* душа страстно порывается к общению. В единении с другой для нее блаженство. И единение возможно." (*Брюсов VI, 52*).

Этому ярко выраженному индивидуализму молодого Брюсова способствовало его знакомство с монадологией Лейбница (*Брюсов, "Дневники", 29, 33*; об этом: *С. Кульюс 1977, 95 и сл., С. Кульюс 1983, 50—63*). Учение философа при этом приобрело крайне солипсический оттенок (лейбницевские штудии Белого — под влиянием его отца — были намного более основательны). Следы монадологии особенно отчетливы в сборнике Брюсова "Me eum esse".

Согласно Иванову (*Иванов, "Предчувствия и предвестия", 1906, II, 90 и сл.*), символизм — так же, как и вся культура Нового времени — находится в "эпохе кризиса", в фазе отчуждения и солипсизма, которая должна быть преодолена "синтетическим искусством всенародного действа и хоровой драмы" (=СП). В связи с критикой монадологии ср. также *Флоренский 1914, 76* и *прим. 88*.

Для Ф. Сологуба художник является единственным существом, "перекраивающим реальный мир по своей воле" (*Н. Г. Пустыгина 1983, 111 и сл.*). Мир для Сологуба распадается на две несопрягаемые сферы — объективную и субъективную; человек находится под тотальной властью "Ананке", тогда как история напротив является результатом "случайности". Человеческое "Я" оказывается на стыке царств обеих этих сил, и никогда не может быть по-настоящему "свободно" (*там же, 112*). Поэтому человек стремится прочь из объективного мира случайности и предопределенности и создает субъективный мир, который подчиняется только его собственной воле (здесь несомненно влияние волюнтаризма Шопенгауэра). Отношения между людьми — чисто диаволические: "человек человеку — дьявол", Не-Я для Сологуба — это "демоническая сила, враждебная Мне" (ср.: Сологуб, "Человек человеку — Дьявол", в журнале: "Золотое руно", № 1—3, 1907, 53)."Зло правит миром", который в целом является диаволическим (*там же, 113*)."Я" — это "волевая монада", обреченная на тотальную изоляцию — или на тотальное самовыражение в творчестве, в созидании нового мира. Поэтому для художника-демиурга существует только собственное Я, все

остальное — это его творение, его "игр(ушк)а" — ср.: *А. Горнфельд 1916, II, 40 и сл.* Идея Сологуба о "воле Единственнаго", которая для себя творит мир, восходит к шопенгауэровской концепции Воли (ср. также *F. I, 43*). Этот космический солипсизм декларативно резюмирован в произведении Сологуба "Я. Книга совершенного самоутверждения" (*Сологуб 1906, 76—79*): "... ибо во всем — *Я*, и только *Я*, и *нет иного*. [...] *Я создал* и созидаю времена и пространства. [...] Воля моя без причины, и только *волею Моею созданы бытие Мое и небытие*. Из небытия воздвиг Я бытие Мое. [...] И *нет вне меня бытия*. [...] И поклоняйтесь Отцу Моему и Отцу вашему. Отец Мой, и Я, и дух Мой — единое существо, единая и неизменная причина всякого явления — ибо это *Я*, и *только Я*..." (ср. также: *Г. Чулков 1911*).

Н. Г. Пустыгина указывает на существенное влияние, оказанное на Ф. Сологуба романтическим мифом о художнике (поэте-демиурге, поэте-маге) в его трактовке у Новалиса. Пушкинское определение поэта как "царя", чей мир, созданный им самим, противопоставляется гетерогенному миру массы ("черни"), охотно было перенято декадентами — см., в частности, Мережковский, "Пушкин", в: *Философские течения, 48 и сл.* В отличие от христианской мудрости, языческая мудрость, к которой возвращается Пушкин, служит не соединению с Богом, но в первую очередь "обожествлению Я" (*там же, 49*), героического Я поэта, причем созерцательная природа этого "героя созерцания" уравнивается с *vita activa* "героя действия" (для Пушкина это был, например, Наполеон) (*там же, 50*). Оба они "сыны демонического" (*там же*): "Герой есть помазанник рока, естественный и неизбежный владыка мира... ." (*51*). Согласно Мережковскому, Пушкин, с одной стороны, сам является таким (культурным) героем, с другой стороны, он прославляет "сверхчеловека" (в частности, Моисея как "Титана", *там же, 54*).

У Пушкина претензии поэта-демиурга на господство ограничиваются "миром искусства", чья своезаконность должна быть сохранена: "... Ты *царь*: живи один. Дорогою свободной | Иди, куда влечет тебя свободный ум, [...] ... Ты сам свой высший суд; | Всех строже оценить умеешь ты свой труд. [...] ... Так пускай толпа его бранит | И плюет на алтарь, где твой огонь горит..." (*Пушкин, "Поэту", III, 174*); "... Не для житейского волненья, | Не для корысти, не для битв, | Мы рождены для вдохновенья, | Для звуков сладких и молитв." (*"Поэт и толпа", III, 89*; об этих стихах, которые цитирует Брюсов, см.: *A. Hansen-Löve 1984б, 319*). Демонизация поэта-властителя, выводящая его за грань требований автономии искусства, восходит к Лермонтову: "... Я тот, чей взор надежду губит; | Я тот, кого никто не любит; | *Я* бич рабов моих земных; | *Я царь познанья и свободы;* | *Я враг небес*, я зло природы..." (*Лермонтов, "Демон", ст. 598—602*).

Здесь выявляется тот аспект романтизма ("магический идеализм"), который соотносим с "магическим символизмом" (CI/2). Образ поэта как магического демиурга преобладал как раз в том "неоромантическом" изводе CI, который не всегда поддается четкому разграничению с гротескно-карнавальным CIII (*Н. Пустыгина 1983* обе модели приравнивает друг к другу, тем более, что в центре ее внимания находится творчество Сологуба после 1907 года). "Творчество" — это для магического поэта-демиурга единственный путь к свободе и самовыражению (*там же*), "самоутверждению": "Он — становящийся Богом *Дьявол, вечно отрицающий* и стремящийся к иному, и потому великий Мечтатель, Художник, Поэт и Скульптор; и тогда приходит радостное самоутверждение. И наперекор

царящим в жизни личинам, это — *Я, только Я.*" (Сологуб, "Елисавета", в журнале: "Весы", № 11, 1905, 29). Концепция "мистической иронии" определенно относится к модели СIII (*Н. Пустыгина 1983, 115*).

Об отождествлении создания текста и сотворения мира во французском символизме ср.: *H. Tiedemann-Bartels 1971, 17 и сл.* Бодлер в своем "Les Paradis Artificiels" говорит о *l'Homme-Dieu* (ср.: *Эллис 1910, 45*). Вообще образ художника как *deus in terris* восходит к маньеризму (*G. R. Hocke 1987, 53*), к ренессансной концепции "идеи" (*idea*), и даже к еще более ранней эстетике "фантазии" эллинизма и неоплатонизма (*там же, 284*).

Понятие "демиург" получило законченную разработку (послужившую, в частности, образцом для модернизма) в гностицизме, где демиург как бог-творец этого мира и вместе с тем персонифицированное злое начало противопоставлен сверхкосмическому, абсолютно потустороннему Богу (благому началу Света) (*К. 1980, 69 и сл.*). Понятие *δημιουργός* впервые упомянуто в "Тимее" Платона (ср.: *H. Jonas 1934, 168*). Демиург всегда противопоставляется изначальному Богу-отцу, от которого он греховно и надменно отпал (*К. 1980, 88 и сл.*). В гностических текстах неоднократно подчеркивается эта "надменность" (от)павшего антитворца и таким образом отверженность созданного им анти-мира (*там же, 84, 89 и сл.*; *H. Jonas 1934, 266, 272*). Плененность демиурга в его собственном творении (*там же, 279*), то есть парадокс его самопорабощения многократно всплывает в раннем символизме в качестве метафоры художника. Подобно ангелам демиург (творец мира, мировой дух) позднее превращается в черта (*там же, 175*), в "князя мира сего"; то же самое относится и к архонтам, олицетворяющим звезды (*там же, 228 и сл.*). В результате двойного отрицания человек (точнее, "искра" в нем, "пневма") оказывается в гностицизме более значимым, чем (демиургический) творец мира (*К. 1980, 102 и сл.*), человеческое восстание против него сводит на нет демиургическое восстание против пра-отца. После избавления пневмы из демиургического мира (с помощью Софии и Мессии) "антропос" возвращается к своему истоку ("восхищение человека к сверхмирному Богу", *там же, 102*). Эта взаимосвязанность, даже взаимозависимость Бога и человека, которая впервые столь явно была заявлена в гностицизме, не менее важную роль играет и в мистике и вновь возникает — уже в секуляризованном виде — в маньеристских, романтических и, наконец, в модернистских размышлениях о взаимозависимости и взаимозаменяемости автора и произведения: "Я сам — творец и сам — свое творенье..." (*Сологуб, 247*; ср.: *A. Hansen-Löve 1984б, 324 и сл.; 1989*): "Бог сотворил людей, и люди сотворили Бога. Именно так это и есть в мире, потому что люди сотворяют Богов и поклоняются им как своему творению. Подобало бы Богам поклоняться людям" (цит. по кодексу Наг Хаммади в: *K. Rudolph 1980, 102*).

2. "Мой демон" Минского (*Минский, 27*) является воплощением "отрицания", которое направлено против всего, исходящего от Бога-творца, и противопоставляет Божескому "миру света" "негативное творение": "С тех пор как мудрый Змий [то есть диаволический змей искушения из "Книги Бытия", диаволический анти-образ символической Софии] из праха показался, | Чтоб *демоном* взлететь к надзвездной вышине, — |...| Мой *демон* страшен тем, что *пламенной печати* | Злорадства и вражды не выжжено на нем, |...| Мой демон страшен тем, что, *правду отрицая* | Он высшей правды ждет *страстней,* чем серафим. | Мой

демон страшен тем, что душу искушая, | *Уму он кажется святым.* | Приветна речь его, и кроток взор лучистый, |...".

Образцом самодемонизации поэта (прежде всего для Брюсова, ср.: *Н. Ашукин 1929, 45; J. Grossman 1985, 132 и сл.*) был лермонтовский "Демон", которого Брюсов знал наизусть (*Grossman, 133*). Пушкинский Демон, напротив, в значительной степени *негативен*: "... Тогда какой-то *злобный гений* | Стал тайно навещать меня. |...| Его язвительные речи | Вливали в душу хладный *яд*. |...| Он звал прекрасное мечтою; |...| На жизнь насмешливо глядел — | И ничего во всей природе | Благословить он не хотел." (*Пушкин, "Демон", II, 159*). О следах воздействия романтического образа поэта у Пушкина и Лермонтова на поэзию символизма ср.: *B. Zelinsky 1975, 13 и сл., 40 и сл.* "Демон" Лермонтова (и разработка этого образа в живописи Врубеля) был образцом именно для раннего символизма (*A. Isdebsky-Pritchard 1986, 233 и сл.* — прежде всего о картине "Демон поверженный"). Эта диаволизация художника непосредственно отражена в бальмонтовском "Будем как солнце" (раздел "Художник-Дьявол", ср.: *Эллис 1910, 91*).

Люциферический миф о свете часто повторяется в диаволике модели CI. Его следует рассматривать в связи с символистской мистикой *света* и *огня*: диаволический огонь не дает *illuminatio,* но "сжигает" (ср. мотив *сжигания* в CII): "Я [то есть *черт*] -- *гений разрушенья*. |...| Смотри: я *факел* свой на землю опрокину. | *Земля зажжется*, как костер..." (*Минский, "Сон Агасфера", 42, 44*). О черте как *змее* ср. там же: "... Но там, в святилище, но там, на месте Бога, | Но там, под алтарем, сидит священный *гад* |..." (*41*); "Кто ты, о *демон* злой, что на пороге стал |...| О, лучше б заживо меж мертвыми телами | Томился я один. *Не страшен смерти* вид: |..." (*IV, 140*); "Собой, как высшей силой, победила | *Я демонов и ангелов*, признавши | Детей природы равными себе. |..." (*I, 179*).

3. В письме Зинаиде Гиппиус (сентябрь 1902 г.) А. Блок (*А. Блок VII, 46*) сравнивает "декадентов" с ангелами, которые не забыли о своем происхождении, "но оставили свое жилище". (Подробно о "метаморфозах Сатаны" в романтизме и символизме см. *М. [1933] 1970, 66 и сл.*).

Ветхозаветный Люцифер — "сияющая утренняя звезда", соответствует греческому *φωσφορος* (сыну Эос) — ср.: *K. Frick 1982, 164 и сл.* Этот Люцифер-утренняя звезда пытался свергнуть верховного Бога (ср.: Исайя 14, 12—23), но был низвержен в ад. Ассоциация этого Люцифера с чертом относится, однако, к значительно более позднему времени (в полной мере лишь у Оригена и Тертуллиана, ср. *там же, 167*). Миф о Люцифере является поздней (спекулятивной) интерполяцией в Ветхом Завете, исходящей из иудейско-александрийского духовного мира, находившегося под восточным влиянием (см. подробно: *K. Frick 1982, 121 и сл.* и особенно: *А. 1967;* о трансформации архаического образа ангела через иудаизм и христианство от "духа света" к "духу мрака", *там же, 144 и сл.* и наконец о сатанизации ангелов в 19 и 20 веках, *там же, 277 и сл.*). Еще не достаточно исследованы связи древнерусской литературы с демонологией (ср.: *Ф. А. Рязановский 1915*).

Как и следовало ожидать, в CI можно найти весьма немного текстов, явно отсылающих к диаволическому и непосредственно к черту: "Снова *Тень*, и снова *Дьявол*, снова Тень, и снова боги, |...| *Я люблю одну бездонность, это — Воля, это — Я.* | Вера в Тени это только — мозговая *паутина*, | *Призрак Дьявола* — попутчик Привиденья-Исполина. | Против этих двух Бактерий прибегаю я к Лучу:

| Нет их больше! Нет их больше! Больше Чудищ не хочу!" (*Бальмонт, "Pronunsiamiento", 210—211*). Эта в определенной мере критическая установка по отношению к демонизму, суеверию и диаволизму сопряжена с признанием свободной воли каждого отдельного человека (Бальмонт в данном стихотворении тематизирует — так же, как и Брюсов в этот период — свой скепсис по отношению к перенасыщенности искусства и жизни магически-мифологическим эклектизмом).

Эта эмансипация Я от (людьми созданных) богов неоднократно встречается у Гиппиус, у раннего Блока и у Белого: "... Мы не рабы, — но мы Божьи дети, | *Дети свободны, как Он.* | Только взываю, именем Сына, | К Богу, Творцу Бытия: | Отче, вовек да будут едино | Воля Твоя и моя." (*Гиппиус II, 19—20*); "... Как дети, люди: *злые и невинные,* | Любя, умеют оскорблять. | Они еще не горные — долинные..." (*II, 76*); "Сердце — ворог, *сердце — зверь.* | Никогда его не слушай, | никогда ему не верь. |..." (*II, 83*); "..." *Будем мы, как боги,* | Над миром встанем... Нет, мы не умрем"..." (*Белый, 134*); "А вам томиться — тратить время, | Живите, если жизнь дана, |..." (*Блок I, 397*); "Как сон молитвенно-бесстрастный, | На душу *грешную* сошла; | И веют чистым и прекрасным | Ее прозрачные крыла. | Но *грех*, принявший отраженье, | В среде самих прозрачных крыл | Какой-то призрак искушенья | *Греховным* помыслам открыл." (*I, 444—445*); "... И шепчет вслед непонятые речи |*Души двойник.*" (*Иванов I, 699*).

4. Согласно *Брюсов VI, 45*, задача художника состоит в том, чтобы "стать самим собой"; в своем "подвиге жизни" он оставлен наедине с собой. Искусство прежде всего служит эмансипации художника ("... я ищу свободы в искусстве", *там же, 44*). Цель диаволического художника — это сверхчеловечество "избранника" (ср.: *B. G. 1986, 7 и сл.*): "Сын солнца, я — поэт, сын разума, я — царь..." (*Бальмонт, "Избранный", II, 78*); "Но ты проникнешь в Океан, | *Сверхчеловек* среди людей, | Когда навек поймешь обман | Влечений. |..." (*III, 168*); "... Вся цель их действий — только *красота.* | Свободные от тягостной опеки | Того, чему мы все подчинены, | Безмолвные они «*сверхчеловеки*». |..." (*III, 194*); "Намеки на *сверхчеловека,* обломки нездешних миров, | Аккорды бездонных значеньем, еще не разгаданных слов." (*"Аккорды", БП, 132*).

Подобно Бодлеру ("L'Homme-Dieu"), Мережковский наделяет диаволического художника титулом "Человеко-Бог" (*Эллис 1910, 45*): "... Пророк иль демон, иль кудесник, | Загадку вечную храня, | О Леонардо ты предвестник | Еще неведомого дня. |...| Таким останется навек — | *Богов презревший, самовластный,* | *Богоподобный* человек." (*Мережковский, "Леонардо да Винчи" [1895] 1972, 171—172*).

Гордыня "сверхчеловечества" является для представителей СП типичным выражением декадентства (и сверх того, романтизма — ср. *Вл. Соловьев, "Лермонтов", IX, 348 и сл.*). Ср. критику Белого в адрес декадентской "религии личности", *Белый, "Настоящее и будущее русской литературы", ЛЗ, 79 и сл.* и конкретно о Ницше: *Белый, "Пророк безличия", А, 16* и *он же, "Фридрих Ницше", А, 72 и сл.; В. Розанов 1899, 138; он же, 1901, 291 и сл.* (о Розанове и Ницше ср. также: *A. L. Crone 1986, 95 и сл.*).

Молодой Брюсов связывал свой крайний солипсизм с типичным для раннего символизма плюрализмом: "Моей мечтой всегда был *пантеон*, храм всех богов. Будем молиться и дню и ночи, И Митре и Адонису, *Христу и Дьяволу.* «*Я*» это —

такое *средоточие*, где все различия гаснут, все пределы примиряются. Первая (хотя и низшая) заповедь — *любовь к себе и поклонение себе*. Credo." (*Брюсов Дневники, 1899, 61*).

В учении о "воле к власти" Иванов (*Иванов,"Ницше и Дионис", I, 723*) усматривает антидионисийский аспект ницшеанства. Именно эту сторону "философии- 'Бог-мертв' " абсолютизировал Штирнер, односторонне извратив дионисийское отождествление Я и Бога. Это однако лишь одна из стадий мистической религии Диониса, которая указывает душе мистика путь к "обожению", то есть к теозису. Диаволический подход заменяет Бога "личностью" (Я), тогда как дионисийское сверхчеловечество основывается на обожествлении "Самости" (*там же*). Это различение Я и Самости (в полном соответствии с такой же дифференциацией в: *C. G. Jung, Aion, 9/2, 32—45*) также характеризует постоянно отмечаемую разницу между диаволическим и символическим Я. Согласно Иванову, это "Самое в я" является результатом мистического *слияния* Бога и человека (подобно Атману в индийской философии). По Иванову, трагическая ошибка Ницше состояла в том, что он это "как" сверхчеловека (то есть мистическое состояние Богочеловеческого единения) гипостазирует в некоем "что", в результате чего возникает "фикция" конкретного сверхчеловека, рядящегося мессией (*там же, 724*). Последний однако уже не связан с мистическими истоками дионисийской религии.

О крайнем индивидуализме Макса Штирнера см. подробнее в: *Соловьев, "Кризиз западной философии", I, 124 и сл.* Многие идеи Штирнера (прежде всего его идея об отождествлении Я и Бога, об аморалистической свободе индивидуума) имели прямое воздействие на русских символистов.

Согласно Анненскому (*Анненский, "Символы красоты у русских писателей", КО, 129*), поэзия — это "самое яркое отрицание подлинного страдания" или "сострадания" потому, что страдание, боль не могут быть опосредованы, то есть переданы кому-либо и потому не могут иметь поэтического выражения. Само поэтическое глубоко "эгоистично", в любом случае "эгоцентрично". По этой же причине смерть так привлекательна для поэзии, ведь страх смерти глубоко "эгоистичен". На самом деле смерть в поэзии воспринимается как одна из форм проявления жизни.

И. Анненский, "Бальмонт-лирик", КО, 93—122, в поэзии Бальмонта прежде всего ищет подтверждение своему собственному пониманию искусства как свободного творения, не подчиненного никаким моральным и социальным правилам ("Само по себе творчество — аморально",— *там же, 97*). По Анненскому, самым выдающимся признаком поэзии Бальмонта является его/ее самовлюбленность. Это поэтическое "Я" Бальмонта нельзя, однако, путать с его частной, биографической личностью: "... *я* господина Бальмонта не личное и не собирательное, а прежде всего наше я, только сознанное и выраженное Бальмонтом" (*99*). Речь идет о лирическом Я поэта, ибо стихотворение — это не исключительное создание поэта, оно даже не его собственность. Анненский в этой связи подробно рассматривает стихотворение Бальмонта "Я — изысканность русской медлительной речи...", в котором атрибуты лирического Я сливаются воедино с коллективным Я читателей. Несмотря на это, задача стиха не в том, чтобы быть понятым всеми или хотя бы кем-нибудь, его прозрачность не имеет ничего общего с примитивной доходчивостью: "Он [стих] — ничей, потому что он никому и ничему не служит" (*99*). Самовлюбленность Бальмонта под этим углом зрения

становится выражением автономии, свободы и достоинства самой поэзии.
Лирическое Я Бальмонта распадается на *мгновения* сбывшейся непосредственности, Я (или стих) стремится к тому, чтобы "символически стать самой природою" (*100*). Сама Природа однако (и здесь отличие Бальмонта от Тютчева), становясь *сном*, вновь превращается в символы: "... поэт... скрывает и как бы растворяет это *я* во всех впечатлениях бытия" (*там же*). О Бальмонте ср. также: *A. M. Lane 1986, 195 и сл.*

5. Следует различать нигилистический аморализм модели CI и религиозный имморализм Вл. Соловьева, В. В. Розанова или Л. Шестова (а позднее и З. Гиппиус и Д. Мережковского) на рубеже веков. В первом случае речь идет о "деморализации" панэстетизма: эстетическое занимает место всех остальных ценностей в мире, который полностью подвластен художнику-демиургу. Ему дозволено все, если оно служит только искусству."Кто *дерзает* быть художником, должен быть искренним — всегда *без предела*. Все настроения равноценны в искусстве [...] Душа по своей сущности *не знает зла*. [...] Нет осуждения чувствам истинного художника. [...] Истинно понятое *зло* всегда ступень на бесконечном пути к совершенству." (*Брюсов, "О искусстве", VI, 45*). "Во имя красоты" художнику все позволено: "Художник — *нечеловек*, люди чужды ему, [...] он бродяга среди них [...] ибо во имя Красоты *позволено все*; но и к себе художник *безжалостен...*" (*Эллис 1910, 110*).

Что касается гностического, а позднее мистического имморализма, то либертинаж является лишь оборотной стороной аскетизма (*H. Jonas 1934, 204; K.1980, 262 и сл.*): в обоих случаях выявляется основополагающая враждебность к миру, которая охватывает и этические его нормы. Именно таково содержание понятия "экстаз" — расторжение всех обязательств, предвосхищение Эсхатона (*Jonas 1934, 205*). Однако это относится лишь к элите пневматиков; психики (в еще большей степени гилики) подчиняются "закону" мирового Бога (*там же, 234, 238*). Само по себе снятие закона "благодатью" является вполне ортодоксальной темой Посланий апостола Павла. Гностический либертинаж (и частично "пневматический" либертинаж неорганизованного монашества и индивидуальной мистики) проистекает из отрицания наличного и данного; он живет скандалом и провокацией. В маньеризме все это секуляризуется и эстетизируется (*G. R. Hocke 1987, 53*); в модернизме этот процесс достигает своей кульминации: "Есть радость в том, чтоб люди *ненавидели*, | *Добро считали злом*, | И мимо шли, и слез твоих не видели, | Назвав тебя врагом. |..." (*Мережковский [1893] 1972, 167*); "... Но душа не хочет примиренья | И не знает, что такое страх. | К людям в ней — великое *презренье*, |...| Я люблю безумную свободу! |..." (*[1894] 1972, 169*).

Именно Мережковский в его ранний декадентский период вывернул наизнанку моралистический императив современного тенденциозного искусства: "Что прекрасно, то и благо" (ср.: *J. Holthusen 1957, 13*). Имея в виду эстетическое "язычество" Пушкина, Мережковский пишет: "... Это обаяние [зла] было бы не объяснимо, если бы *зло* не было одарено прекрасной и приятной внешностью. Я верю Библии во всем, что касается Сатаны; в стихах о Падшем Духе, прекрасном и коварном, заключается великая философская истина." (Мережковский, "Пушкин", *Философские течения, 1896, 55*). Для декадентов Пушкин оборачивается поэтом ренессанса, воспевающим "очарование зла": "Здесь Пушкин ближе нам, людям конца XIX века, чем какой-либо из современных русских писателей..."

(*там же*).

Ницше, как до него Киркегор, критиковал церковь (нового времени) за сведение религиозного к чисто моральному. Порожденный мифом сверхчеловек, напротив, находится "по ту сторону добра и зла", он признает "только не сомневающегося и внеморального *художника-бога* [...], который, создавая миры, освобождается от забот полноты и переполненности, от страдания в теснящихся в нем противоречиях" (*F. 1, 14*). Эстетическому оправданию мира по Ницше таким образом "не существует большей противоположности, чем христианское учение, которое является сугубо моральным и хочет быть таковым, [...] которое всякому искусству находит место в царстве лжи, — то есть отрицает, проклинает, осуждает его" (*1, 15*). Так как "жизнь — это нечто существенно внеморальное" (*там же*), то христианство "с самого начала, принципиально и по существу, было отвращением от жизни и пресыщением жизнью" (*там же*). Ницше, напротив, считает, что "искусство — а не мораль — есть собственно метафизическая деятельность человека..." (*I, 14*).

Концепция красоты Зла (доминирующая в эстетизме, CI/1) и зла Красоты (CI/2) в истории культуры восходит к маньеристической эстетизации "безобразного" (*W. Hofmann 1970, 48 и сл.*). Ницше говорит о "потребности в безобразном", о "благой и сильной воле древнего эллина к пессимизму, к трагическому мифу, ко всему страшному, злому, загадочному, губительному, роковому на дне бытия..." (*F. I, 13*).

В отличие от эстетического оправдания зла (у Брюсова или Сологуба), в религиозно-философском имморализме речь идет о "религиозном оправдании" (ср.: *Ф. Степун 1964, 69 и сл.*), с целью освобождения религии от морально-этических уз и воссоединения ее с эстетическим. Это стремление связывало эмансипацию чисто религиозного начала ("религии духа") с ярко выраженной теологией инкарнации, которая должна была служить оправданием эстетически-художественного (парадигма "слово — плоть"; ср. Мережковского и Гиппиус с середины 90-х годов; *B. G. 1986, 70 и сл.*). "Язычество" Мережковского еще в 80-е годы находилось под сильным влиянием Ницше (прежде всего его "Рождения трагедии"), которое достигло высшей точки в 1894—96 годах. "Красота — вот истинный бог Мережковского в этот период" (*там же, 74*).

Неоортодокальные "имморалисты" (начиная с К. Н. Леонтьева) могли опереться на византийскую теологию прекрасного. К. Н. Леонтьев, как и все остальные имморалисты, сочетал эту византийско-гностическую "эстетику" с ницшеанской критикой морали (ср.: К. Н. Леонтьев, "Россия и славянство", 1885—1886; восприятие Ницше в России 90-х годов подробно рассматривает *B. G. 1986, 3 и сл.; A. M. Lane 1986, 51—68; G. L. Klinke 1986, XI и сл.*; о Леонтьеве как ницшеанце до Ницше в России ср.: *M. Mihajlov 1986, 135 и сл.*). "Эстетический аморализм" Леонтьева и "экзистенциальный аморализм" В. Розанова (*M. Mihajlov 1986, 136*) каждый по-своему развивали установленную Достоевским интерференцию этики и религии. Тот же характер имело и влияние Достоевского на Ницше (*M. Mihajlov 1986, 137*).

К этому же кругу вопросов относится анализ Л. Шестовым отношения Толстого и Достоевского к Ницше: Лев Шестов, "Добро в учении гр. Толстого и Фр. Ницше", СПб., 1900; он же, "Достоевский и Ницше. Философия трагедии." т. III, СПб., 1903. Религиозно-философские работы Шестова почти целиком относятся к модели CIII. Поэтому их (как и произведения В. В. Розанова) можно рассматривать

как критику декадентства. Ср. также: *Ю. Александрович 1908, 136 и сл., 139 и сл.*

6. Центральной проблемой вызвавшей большой интерес книги Минского "При свете совести" (1890) является роль зла в мире и в связи с этим обнажение эгоизма как основной движущей силы человека (особенно "эстетического" человека). Согласно *Минский 1890, 52 и сл.*, у человечества (его времени) нет цели, , "мерило добра и зла потеряно; душа раздвоилась, и обе ее половины — стремление к правде и стремление к истине — вступили в междуусобную борьбу [...] Ибо истина разума и правда совести роковым образом отрицают, уничтожают одна другую [...] Вот отчего борьба между орлицей и змием, между совестью и разумом..." (*52*). Борьба между обоими принципами неизбежна и безрезультатна. *Минский 1890, 53*, сравнивает безрезультатную борьбу между законом разума и законом совести, с одной стороны, с борьбой орла (мужской принцип, *animus* в психологии Юнга — здесь *орлица*, женского пола) со змеей (здесь *змей*, мужского пола), а с другой — с двумя химическими состояниями углерода: "Подобно тому как в тигеле химика самое грязное и самое чистое — *уголь и алмаз* — обнаруживаются одинаковостью своего состава..." (*54*), равным образом неразделимы и неразличимы и добро и зло, поскольку проистекают из одного и того же "самолюбия".

О влиянии Минского в 90-е годы ср.: *J. Holthusen 1957, 13 и сл.* и *О. А. Масленников 1952, 10 и сл.*; о мотиве "зла" у Сологуба ср.: *B. Lauer 1986, 40 и сл.*; вообще об аморализме у декадентов см. *Ю. Александрович 1908, 76 и сл.*

Зло и *грех* для Сологуба входят составными частями в образ (художника-) демиурга: "... Даю вам новую заповедь, единую: люби Меня [...] Отменяю *грех*, и прощаю беззакония ваши. Утешьтесь, — если есть грех, то это — *Мой грех*. Всякий грех — Мой грех, ибо все и во всем Я, и только Я..." (*Сологуб, "Я. Книга совершенного самоутверждения", 1906, 77*); "*Добру и злу* указал быть, и положил законы... [...] *Грехи* всего мира на Мне, и вечная на Мне казнь. [...] Распинайте же Меня, проливайте кровь Мою [...] приобщайтесь страданию Моему..." (*там же*). Самоапофеоз сологубовского Я происходит как бы на фоне "Великого инквизитора" Достоевского, только в ином, позитивном истолковании и без истиного Христа на противоположном полюсе: в манифесте Сологуба звучит скорее голос гностика, считающего себя избранником и поэтому находящегося но ту сторону добра и зла: "И вот пророчество о *совершенных*. Совершенные не умрут..." (*там же, 78*).

Центр тяжести космогенезиса вины (зла) гностицизм переносит с человека на мир; потому человек и может отказаться от "искупления" Богом (или его Сыном), ибо "мир как таковой возник во зле" (ср.: *H. Blumenberg 1979, 146*). Гностицизм был совершенно "внеморальным миропониманием" (*там же, 207 и сл.*). Гностический демиург — это "чужой Бог", противодействующий благому Богу-творцу, однако только он и концентрирует в себе альтернативность мира по отношению к Богу.

Соловьев (в словарной статье "Мистика",— *Соловьев 6, 347*) считает наследством гностически-герметического "элитаризма" то утверждение, что "духовному человеку все дозволено", потому что он находится в сфере внеморального.

Флоренский 1914, 718—720 подробно рассматривает "любовь ко злу", которую он обнаруживает уже у детей, а также в романтической и символистской литературе (Флоренский указывает на Э. А. По, Бодлера, Верлена, Флобера, Гю-

исманса, Сологуба, Брюсова, Редона, Уайльда, Достоевского, Пшибышевского, де Сада и др.).

В глубине своего истинного существа душа не знает зла. Уже одно ее стремление к самопознанию является самоценной целью жизни, которая оправдывает любые средства. Истинные чувства художника находятся "по ту сторону добра и зла", более того: "Истинно понятое *зло* всегда ступень на бесконечном пути к совершенству" (*Брюсов, "О искусстве", VI, 45*; о господстве Зла в поэтическом мире К. К. Случевского ср. *Брюсов VI, 233*). Эстетический релятивизм Брюсова в конце концов также был вариацией его "идеи о равноценности Добра и Зла" (*С. К. Кульюс 1985, 60 и сл.*) для протеической личности художника, в которой сняты все противоположности. Об имморалистическом восприятии Брюсовым Ницше как "сильного, веселого и злого героя" ср. *В. М. Паперный 1979, 84 и сл.* Вообще о демонических, даже диаволических чертах "имморализма" Ницше см.: *W. Lange 1983, 133 и сл.*

Противоречие между этикой и эстетикой (или жизнью) является одной из центральных тем "Книг отражений" Анненского — оно рассматривается в первую очередь в статье "Белый экстаз" (*Анненский КО, 141 и сл.*), а также в анализе творчества Бальмонта (*"Бальмонт-лирик", 111 и сл.*). Стремление Бальмонта к "оправданию" Анненский рассматривает именно под углом зрения данной проблематики: согласно Анненскому, в эстетической сфере вообще не существует возможности (морально-этического) "оправдания", "потому что творчество аморально". Это "ценностное безразличие" эстетического Анненский удостоверяет многочисленными цитатами из Бальмонта, которые призваны доказать, что чисто дискурсивная трактовка "аморализма" как лирической темы не может стать внутренним содержанием эстетизма, поскольку тем самым негативность сама становится внешним определением искусства (*там же, 122 и сл.*). Согласно Анненскому, лирика Бальмонта доказывает принципиальную "невозможность оправдания" искусства какой бы то ни было системой ценностей, не имманентной самому искусству (*114*; ср. также *И. Анненский, 1911, 108 и сл.* — о Зле у Сологуба). В "Белом экстазе" (*КО, 141 и сл.*) Анненский сталкивается с этической проблемой "самоотречения", которое с высшей точки зрения является греховным отказом от "жизни", что представляется неприемлемым "эстетическому эгоизму" (то есть собственно "эстетическому витализму") Анненского.

Об этической основе любого эстетизма ср.: *Белый, "Комментарии", С, 465*: "... великие символисты XIX столетия должны были казаться нарушителями существующих форм морали" (Белый здесь в первую очередь имеет в виду Ницше и О. Уайльда). Аморализм Бальмонта рассматривается Брюсовым: *"К. Д. Бальмонт. Статья первая", VI, 251 и сл.*

Для западноевропейского романтизма и модернизма — еще более радикально, чем для русского их варианта, — актуален сформулированный Бодлером в его "L'Art romantique" принцип природного зла, ибо "природа может прославлять только преступление. [...] Жажда преступления, впитанная человеческим звереньшем в утробе матери, изначально естественна." (цит. по *M. [1933] 1970, 149, 153*). Поэтому для Бодлера "единственное и наивысшее сладострастие любви состоит в уверенности, что творишь Зло..." (цит. по *P. 1958, 59*). Бодлер и французские "имморалисты" (ср. это понятие в "Имморалисте" А. Жида, который недвусмысленно ссылается на описанное у Достоевского садо-мазохистское наслаждение злом) могли опираться на радикальное обожествление зла у де Сада:

"Бог существует; то, что я вижу, создано некоей рукой, но по злому умыслу. Ей нравится только зло; зло — это ее сущность... Бог весьма мстителен, зол, несправедлив [... .] Зло — строительный материал мира [... .] Зло — это моральное существо, несотворенное, вечное и неизменное..." (M. de Sade, "Juliette", цит. по *М. [1933] 1970, 104 и сл.*).

7. Садомазохизм декадентов (особенно Брюсова) неоднократно отмечался критикой —см., например, *В. Чернов 1913, 64 и сл.* (об алголангии Брюсова) и *В. Розанов 1899, 130 и сл.* (садизм и декадентство). В романтизме мужчина (сверхчеловек, демон, прометеевский возмутитель и др.) обычно силен, а женщина слаба, в противоположность чему для *fin de siècle* характерно обратное: женщина здесь демонизируется, стилизуется под садистическую *femme fatale*, а мужчина обречен на исполнение мазохистической роли. *М. [1933] 1970, 155*, говорит о *homme fatale* романтизма и о *femme fatale* декадентства (ср. *там же 183*). Об "алголангии" (наслаждение в страдании) в европейском декадентстве ср. подробно в: *М. [1933] 1970, 204 и сл.*; *А. 1987, 29 и сл.* (о теории мазохизма и декадентства у Т. Райка). Созданный Захер-Мазохом тип "Венеры в мехах" (1869) несет в себе все признаки, присущие диаволизированной в CI "жене". Введенное Жилем Делезом (*Делез 1992, 202 и сл.)* различение принципа негации, преобладающего в садизме, и принципа отклонения, определяющего мазохизм, может быть перенесено и на две раннесимволистские программы CI/1 и CI/2: эстетизм (CI/1) придерживается принципа негации (садистский тип), тогда как панэстетизм или диаволизм в узком смысле (CI/2) реализует принцип отклонения (*213 и сл.*) (мазохистский тип). Негация садизма коренится в абсолютизации разума и в разрушении природы (*202*). Выявленная Делезом (*199*) параллель между спинозизмом и "доказательным разумом" де Сада обнаруживается и у Брюсова. В мазохизме снята чувственность; провозвещенный Мазохом "новый человек" обходится "без половой любви" — отсюда и его абсолютная холодность, "сверхчувственная чувствительность, окруженная льдами и защищенная мехами" (*там же, 230*). Мотив *бесстрастия* CI сотносим с мотивом "холодности женщины" мазохизма, равно как и с "апатией" садизма (*209*). "Ледниковая катастрофа" — отсюда и утилитарная функция мехов — "осуществляет переход от гетерической чувственности и беспорядочности к новому порядку, к гинекократической чувствительности" (*231*); "в своем холодном союзе женские чувствительность и суровость толкают мужчину к рефлексии и составляют мазохистский идеал" (*232*). "Замороженность", статуарность мазохистского идеала женщины характеризует и декадентский тип возлюбленной, являющейся воплощенной проекцией мужчины (отсюда лунный свет "Венеры в мехах"), а точнее, происходит "перенесение отцовских функций на женский образ" — сам отец вообще оказывается аннулированным (*239*). Отец "в буквальном смысле исторгнут из мазохистской вселенной" (*242*); мазохист "вынуждает бить в себе образ отца" (*245*). "Сверхценность отца (который поставлен сверх всех законов)", характерная для садизма, соответствует раннесимволистской самоидеализации поэта в образе автократического демиургического художника (эстетизм), который пытается поставить себя на место космического творца и свое произведение — на место творения. Мазохистский (анти-)мир располагает всеми основными диаволическими атрибутами: упомянутой выше статуарностью (идеал увековечивания), окаменелостью, лунным светом ("холодные изваяния, залитые лунным све-

том",— *там же, 248*), искусственностью (мир, состоящий исключительно из произведений искусства), зеркальностью и отраженностью (*249*), теоретичностью (*созерцательность*).

Параллелизм луны и "жены" воплощен в "Саломее" О. Уайльда (1891, ср. *А. 1987, 33*): Саломея называет луну "холодной и целомудренной"; "холодная самодовлеющая красота, олицетворением которой является Саломея, отражается в луне" (*там же, 34*). Саломея похожа не "на саму розу, но на образ розы — в зеркале" (*там же*). Она в какой-то степени является женским вариантом Нарцисса. Саломея у Мореаса — "бесчувственная статуя без жалости" (*там же, 41*); "Иродиада" Малларме становится символом художественного творчества; нарциссическая фигура становится "зримым нарциссическим Я поэта, которое может конституироваться лишь в своем отражении, в зеркале" (*там же, 38*).

Мазохист переживает "ожидание в чистом виде" (*Ж. Делез 1992, 250*), так же как диаволист обречен на "пустой адвентизм", на затягивание, откладывание, тягу к фантазму и по поводу фантазма. При этом любой объект (ожидания) превращается для диаволиста в фетиш, равно как фетишизируется вся реальность. В этом, в конечном счете, и состоит ее художественный характер. Мазохистский мир — это мир искусства и культуры. Если таким образом в эстетизме речь идет об узурпации позиции Бога-отца (поэтом-демиургом), то в панэстетизме (CI/2) главными персонажами выступают "Каин и Христос" (*там же, 245*): "Крест представляет здесь материнский образ смерти, зеркало, в котором нарциссическое Я Христа (=Каину) признает Я идеальное (воскресшего Христа)" (*276*). В мазохистской интерпретации в Христе разрушается сходство с отцом (и таким образом, со Сверх-Я) (*280*).

Примечательна солидарность декадентов и гностиков (*H. Jonas 1934, 220*) в пристрастии к Каину, так же как и ко всем прочим отрицательным персонажам мифологии и Ветхого Завета. "Бог мира сего" (то есть собственно демиург) и был тем, кто не принял жертву Каина, вследствие чего последний автоматически воспринимается позитивно (*там же*): в этом пристрастии к парадоксальному переворачиванию "вновь выявляется еретический метод гностицизма" (*там же*). Аналогично Каину позитивно переоцениваются и Ева, и Змей, становящиеся действующими лицами мистерии духовного освобождения (*там же, 222*).

8. В декадентстве женщина становится "сильным полом" (*M. Praz [1933] 1970, 91 и сл.*), более того, она изображается как некая пра-сила, пра-власть, которая вынуждает мужчину к вуайеристскому "созерцанию" или мазохизму. В полном соответствии с "Венерой в мехах" Леопольда фон Захер-Мазоха, возлюбленная в CI представляется "холодной, жестокой" лунной девой (*Saher-Masoch 1980, 19—20*), "из глаз ее меня поражают две дьявольские, зеленые молнии... ." (*22 и сл.*); "... светил серп луны, и Богиня предстала передо мной в бледно-голубом свете" (*там же, 40*). Ванда у Захер-Мазоха одета в "серебро" и "лунный свет" (*89 и сл.*) — и в меха, которые как *pars pro toto* олицетворяют ее анималистическое происхождение."Тигровые страсти" декадентской *femme fatale* имеют своим источником ту же кошачью природу, как и у "Венеры в мехах" (*44*). На ум невольно приходит Сфинкс в образе женщины-тигра на знаменитой картине Фернанда Кнопффа "Искусство (Нежность, Сфинкс)", 1896: "То, что в женщине внушает уважение и часто даже страх, это ее природа, которая более 'природна' чем природа мужчины, ее настоящая, хищная, хитрая гибкость, [...] ее невоспитыва-

емость и внутренняя дикость" (F. Nietzsche, "Jenseits von Gut und Böse" , цит. по: *A. Taeger 1987, 28; M. Frank 1984, 200*).

Все три женские типа, встречающиеся у Захер-Мазоха (и заимствованные им у Бахофена,— *Делез 1992, 200 и сл.*) обнаруживаются и в раннем символизме: тип язычницы, гетеры, Афродиты, чье современное воплощение изобличает "брак, мораль, церковь и государство" (*там же*), строго матриархальный тип амазонки и, наконец, мазохистический тип оральной матери (*234*). Фрейдовские женские образы (особенно в книге "Das Unbehagen in der Kultur") также следуют традиции Бахофена (*J. Le Rider 1987, 137*).

Femme fatale эпохи *fin de siècle* появляется в стандартных масках Евы, Астарты, Артемиды, Изиды, Венеры, Елены, Саломеи, Далилы, Химеры, падшего ангела (*R. Delevoy 1979, 42 и сл., 127 и сл.*), как хрупкая и одновременно чувственная красота у прерафаэлитов (*там же, 33 и сл.*), как воплощение сатанинского и животного у французских символистов (*P. 1958, 59 и сл.*; подробно см. *M. [1933] 1970, "La Belle Dame sans Merci", 167 и сл.*). Ср. также восприятие О. Вайнингером женщины как "самого греха": "Женщина, в том числе женское в мужчине — это символ Ничто" (цит. по *A.Taeger 1987, 74 и сл.*). Согласно *J. Le Rider 1987, 133 и сл.*, женский образ у Вайнингера непосредственно инспирирован бахофеновским "Das Mutterrecht" (1861).

Для французского модернизма именно "русская женщина"олицетворяла собой садистический тип. Ж. Делез, например, устанавливает связь между панславизмом середины XIX века и образом "грозной царицы" как олицетворением той России, с которой славянские народы заключают мазохистский договор (*Делез 1992, 272*). Именно этой "сарматской жене" Захер-Мазоха (*там же, 230*), образам русских цариц (*Saher-Masoch 1980, 46*) — во главе с Екатериной II — суждено было конституировать диаволический женский образ во французской культуре. Особую роль в этом процессе сыграли женские персонажи Достоевского, которого французские декаденты читали, пользуясь в первую очередь диаволическим кодом (*M. Praz [1933] 1970, 147 и сл.*). Такая рецепция сказывалась вплоть до А. Жида (*там же, 330*). "Подмостки демонической женщины в конце столетия переместились в Россию" (*там же, 175*). Вообще декадентство придумало собственный, фантастический "Восток", некую Псевдо-Византию (*там же, 251 и сл.*); в этой экзотике сливаются мистическое и эротическое (*178, 181*). Еще и прежде Достоевского (до созданного им типа Настасьи Филипповны, Грушеньки и т. д.) романтическое претворение темы Клеопатры во Франции ориентировалось на пушкинскую Клеопатру (ср. его "Египетские ночи") (*там же, 183 и сл.*; о пушкинской Клеопатре как "воплощении демона Вакха в образе женщины, менадою, жрицей смерти в кровавом Дионисовом таинстве..." ср. *Мережковский 1896, 57*).

Согласно М. *Praz*, религия у Достоевского служит "прикрытием для алголангии" (*M.Praz [1933] 1970, 270*), то есть для усиления наслаждения. В результате рецепции русского (реалистического) романа (*284 и сл., 289 и сл.*) во французскую и европейскую культуру также вошел (кстати, весьма далекий от реальности) диаволизированный идеал "славянки": "Ее более красная кровь, ее самообладание хищника [sic!] делают ее страшной и упоительной одновременно..." (Péladan, цит. по: *M. Praz, там же, 285*).

9. В программном тексте Сологуба "Я. Книга совершенного самоутверждения" диаволическим аналогом эгоцентрического демиурга становится небесная

невеста или сестра: "Поймите же [...] брат Мой, и *сестра* Моя, между Мною и вами нет разницы, нет границ, нет разделения, — ибо все и во всем — Я... [...] Бытие Мое несомненно, — и вне Меня — *бездна небытия*, непостижимая Тайна Моя, Тайна о том, что не-Я, что не есть — *Невеста* Моя. Ибо хочу Я быть Мною и быть *не-Мною*. [...] И если есть жизнь иная..., о, безликая *Тайна Моя*. Ты — Моя, но Ты — не Я. Тайна Моя, Ты — *Отрицание Мое*, безликая, темная, лишенная всяких подобий. [...] Не Я — сокровенная Тайна, во тьме и лжи лежащая, но вся выраженная Мною. Ты — причина первороднаго *греха*, великий соблазн, прелесть мира, вина всякого желания. Ибо к *небытию* обращено всякое желание, — к тому, что нет, чтобы из *небытия* извести к бытию. [...] Надлежит Мне сочетаться с *Невестою* Моею, Тайною неизреченною..." (*А. Сологуб 1906 78—79*). Женское здесь равносильно негации Мужского или, иначе, равносильно со всем тем, что отщеплено от Мужского Я как негативное, не-сущее и тем самым диаволизировано и демонизировано. Если "Ты" — в качестве anim'ы или animus'a — в СII представляет собой диалогическую и метафизическую противоположность Я и одновременно "посредника" в его самостановлении (индивидуации), то для СI оно становится "пропастью", аннигиляцией и негацией самости Я или идентичного с ним Мужского начала. *Anima-Psyche* как "двойник" Я тем самым как бы персонифицирует "не-бытие" или по крайней мере темную, тайную, отвращенную от бытия сторону мужского Я. Аналогично может быть трактована и анти-Анима Альма в одноименной трагедии Минского. В своей рецензии Гиппиус (*Гиппиус 1900, 93*) критически отмечает: "... а было только стихийное, пустынное влечение к разрушению, единому «*Нет*», к единой смерти...". О диаволической женственности у Сологуба ср.: *И. Анненский 1911, 107 и сл.*

"Сестра души" и пушкинская "святыня красоты" (*Пушкин, III, 239*) уже в предсимволизме приобретают черты порабощающей *domina*: "Я не зову тебя, *сестра моей души*, |...| Пал жрец твой... Стал *рабом* когда-то гордый царь..." (*Надсон, 152—153*). Царица Тамара Лермонтова "... *Прекрасна*, как ангел небесный, | Как демон, коварна и *зла*..." (*Лермонтов, "Тамара", II, 85*). — Критику декадентского "эротизма" см.: *В. Розанов 1901, 128 и сл.*; ср. также: *Ю. Александрович 1908, 151 и сл., 159 и сл.; В. Чернов 1913, 51 и сл.*

"Пассивность и женственность души" (*H. Jonas 1934, 192 и сл.*) в гностицизме становится сосудом для "семени", "световой искры" Бога. Таким образом "психе" — женственна, тогда как "пневма" и "нус" соответствуют мужской божественности (*там же, 180*). Декаденты могли опираться на гностический образ Софии, который во многом — как бы он ни был при этом радикально и двусмысленно переработан — предвосхищает "падшую женщину" модели СIII: заимствованная из архаических мифов "Богиня-луна, Богиня-мать, Богиня-дева" (*H. Jonas 1934, 352*) в гностицизме крайне сублимируется (превращаясь в "вышнюю Софию", "Эпинойю"), становясь равноправным мужскому божественному началу "женским началом" (*там же, 353 и сл.*). Оно блуждает — аналогично мужескому мессии — по космическим сферам вплоть до крайней точки падения, когда София выступает как "греческая Елена", как "проститутка" (*там же, 355*): "Изображение ее проституткой призвано продемонстрировать, как низко пало божественное начало" (*356*). "Вышняя София" (особенно у офитов, бабелиотов, валентиниан) идентична со "Святым Духом" (*там же, 360*), в обличьи "низшей Софии" воплощен его анти-образ, образ тотального сладострастия и развращенности. Именно эта валентинианова форма гностицизма и его учение о Софии

(вс спроизводимое впоследствии в многочисленных сектах средневековья и нового времени — в том числе и в России) стали основой для софиологии модели CIII, тогда как в CII, напротив, преобладала ортодоксальная модель Софии (то есть "вышняя София").

10. Змеиная природа диаволической жены имеет богатую иконографическую традицию — таков, скажем, образ Медузы, которая сочетает мотив "змей" (или "головы-в-змеях", "змеиных волос" с их сплетенностью и пленительностью — ср. мотив *сплетения* в CI) с мотивом "зеркала" и его гибельного воздействия (ср. *W. Hofmann, "Zauber der Medusa", 1987, 16 и сл.*). Медуза побеждена только тогда, когда Персей показывает ей ее собственное зеркальное отражение, в результате чего она превращается в камень. Окаменение, то есть превращение органического, живого в статическую, статуеобразную декорацию живого действия, также есть результат околдовывающего, демонического воздействия диаволизированного Вечно-женственного. "Культ красоты Медузы" был моден, впрочем, уже в 19 веке (*M. [1933] 1970, 20*).

Мотив "волос" в декадентской живописи и поэзии многообразно связан с (восходящим к женскому началу) мотивом *сплетения* (*R. Delevoy 1979, 99*), достаточно вспомнить о "Пелиасе и Мелисанде" Метерлинка (*там же, 112*).

"Голова Медузы" раннего Леонардо в Уффици произвела глубокое впечатление на Шелли (1819) и подвигла его на написание стихотворения о Медузе, которое стало своего рода "манифестом" романтического идеала красоты (*там же, 25 и сл., 43*). Мистический образ небесной возлюбленной профанирован (например, в "Our Lady of Sensual Pain" Суинберна) в образе эротически-сексуальной фурии, "мистической болотной розы", "бледной и ядовитой королевы" (цит. *там же, 209—210*). Она "дочь смерти и Приапа", сама змея и жертва змеи. Моделью для Суинберна могли стать женские головы Микеланджело, плод "бракосочетания между девичьим телом и чешуйчатыми извилинами, между змеей и жрицей, посвященными луне: так в ласке сливаются и обвиваются змея и змеиная королева" (Суинберн, цит. по *M., 218*). Диаволическая жена убивает своим (змеиным) ядом или сама от него погибает — как Клеопатра, героиня многочисленных декадентских стихотворений.

В декадентской живописи югенд-стиля (Сецессион) женщина-змея занимает центральное место (ср.: "Грех" Франца фон Штука, 1893, "Змея-нимб" Редона, "Мадонна" Мунка или "Кровь Медузы" Ф. Кнопффа, рассмотренные в: *R. Delevoy 1979, 102 и сл., 108 и сл.*; ср. также: *A. 1987, 7, 23 и сл.* о "женщине-змее"). Следует указать также на позитивную оценку "змеи" или "искушения" Евы в гностицизме, прежде всего у офитов (*H. Jonas 1934, 221 и сл.*) — благого дела, направленного "против господства мирового Бога". В такой парадоксальной "пневматической интерпретации" гнозис начинается с "древа познания", то есть с возмущения против иудейско-библейского Бога-творца: "Таким образом сатана (змей) дарует человеку возможность восстать против своего космического творца" (*там же*).

В своем визионерском рассказе-сновидении "Последний суд. Сон" Минский (*Минский 1890, 66—100*) связывает диаволический набросок Апокалипсиса с мотивом "змеи". В конце времен царит "древний, слепой ужас" и люди превращаются в змей (*там же, 67 и сл.*). В центре апокалипсического действа — как и в библейском тексте — стоит божественная жена: "моя неразгаданная *богиня*,

моя исступленная муза, безумная совесть моей больной души". Апокалипсическая небесная королева провозглашает — вполне в духе гностического мифа об избавлении — свою ненависть к судьбе, то есть к закону, к роковому террору демиурга, этого "тюремщика мировой тюрьмы" (*там же, 72*).

11. О диаволическом варианте "земной змеи", который позднее сыграл столь важную роль в хтонической символике мифопоэтического символизма ср. у Минского: "... Что бегут *пауки*, что, шипя, | На болоте проснулась *змея*: | Его *гады* бегут — пред зарею. |..." (*Минский, 9*); "... Я — зверь, она — к земле прильнувшая *змея*. |..." (*22*).

Некую деградацию "земной змеи" представляют собой "земляные черви", которые символизируют материализацию, разложение, деструкцию и хтоническую диаволику. Словно вампиры, высасывают они из корней древа жизни его витальность: "... А в земле, в слепом удушьи, там, где *черви* в тьме роились, | Корни, сгав *червообразны* ["червообразные корни" представляют собой соответствие голове Медузы], врозь ползли, вились, *змеились*, | Пили кровь сырого праха, чтобы в жизненные соки | Претворить их и направить, вверх к листам|..." (*23*); "... С тех пор, как *мудрый Змий* из праха показался, | Чтоб демоном взлететь к надзвездной вышине, — |..." (*27*); "Пускай на грудь мою, согретую любовью, | Прокралась клеветы холодная *змея*. |..." (*71*); "... Спешил *подземный червь*, тянулись корни трав, |..." (*147*). Диаволический поэт вступил в союз со змеем, воплощением которого является сам дьявол (*Бальмонт, "Голос Дьявола", III, 137*) или диаволический художник (*Н. 1970, 29 и сл., 35 и сл.*). О мотиве змеи в женской ее ипостаси у Гиппиус ср. *Т. 1971, 32 и сл.*: в стихотворении Гиппиус "Она", душа целиком диаволизирована изнутри, "отравлена" и "удушена". Сюда относится и миф о сфинксе, который также подвергается диаволическому переосмыслению (хоть оно и не развернуто в полной мере): "... То *сфинксом* вдумчивым, то резвою *химерой* |..." (*Минский, 358*); "О, смейся, древний *сфинкс*, и тайну мне открой | Своей безжалостной улыбки. |..." (*I, 225*); "... О *Сфинкс* насмешливый! Свидетель безучастный | Столь многих жребиев. Скиталец страстный | Завидует тебе..." (*I, 222*).

12. В СШ *коса* становится одним из центральных символов амбивалентности Эроса и Танатоса, присущей женскому началу (фундаментальную роль здесь сыграла *коса* из "Балаганчика" Блока); коса как "прическа" принадлежит сфере эротики, коса как орудие, как "серп" — сфере диаволической, смертоносной "лунной жены". Фрейд видел в заплетании косы "деятельность женщины, которая плетет свои срамные волосы для того, чтобы заменить недостающий ей пенис", наоборот "отсечение косы [...] намекает на кастрацию" (ср.: *R. Delevoy 1979, 144*). Коса образует женскую оппозицию мужской "трубе", которая у символистов (как и у футуристов) может играть апокалипсическую, органически-телесную, урбанистически-геометрическую и растительно-биологическую роль (подробно эти мотивы у Хлебникова рассматриваются в: *A. Hansen-Löve 1986, 141 и сл.*).

XVI
БЕЗУМИЕ И БОЛЕЗНЬ

Превратившийся в романтический штамп мотив "безумия художника", вообще, эстетика патологического в диаволизме как бы тотализируется, причем художник как *безумец* репрезентирует чисто эстетический тип патологического (скорее в духе классической мании, эксцентрики и экстатики), тогда как, тематизируя свою "биографическую личность", он воплощает скорее патологический тип "сумасшедшего" (помешанного, больного), который, как и все в диаволизме, может быть истолкован как позитивно, так и негативно. В диаволическом мире качества "красоты" и "болезни" взаимозаменяемы; те же качества одновременно присущи и лунному началу, помещенному в центр диаволического мира (на место солярного золота и "здоровья")[1]:

> "*Золотая* луна, | Молода и *прекрасна,* | И *смертельно больна.* |..." *(Сологуб I, 22)*; "Вся *природа* казалась *больною* |..." *(Бальмонт БП, 85)*;— творчество диаволиста также "болезненно": "...*Больная песнь* моей тоски..." *(IX, 47)*; "...Над душой моей нависли | Неотвязчивые мысли | О судьбе моей *больной,* |..." *(V, 103)*; "...*Больной*, быть может, проснулся вдруг, |..." *(Сологуб V, 17)*; "...Я — корень человечества *больного.*" *(Минский, 349)*; "...Смотрите вы, *больные дети* | *Больных* и сумрачных веков: |..." *(Мережковский, [1895] 1972, 171—172)*; "...Что там, на дне, на самом дне | *Больной* души твоей. | Чужое сердце — мир чужой, | И нет к нему пути! |..." *([1890] 1972, 161)*.

Как сам поэт-демиург, так и его творчество в повседневности *быта* с точки зрения здравого человеческого рассудка кажутся *безумием.* Но с точки зрения диаволической эстетики само *безумие* (маниакальность) является выражением абсолютной красоты:

> "*Безумцем* вы меня злорадно обозвали. | Быть может. Если вы здоровы, — *болен* я. |...| Мое *безумье* — в том, что Бог, меня создавший, | Настроил мысль мою на необычный лад, | И в хоре ваших слов мои слова звучат, | Как несогласный звук, нестройный хор прервавший. |..." *(Минский, 60)*; "...*Красотой* твоею *болен* я смертельно, | Тайной красоты. |..." *(230)*; "*Безумец ли*, как я, по прихоти мечты | То в рай, то в ад вас превращает, | Томится ли *больной*, иль жрица красоты | Любви продажей оскверняет?... |..." *(I, 143)*.

С точки зрения "пато-поэта" (или эстетики патологии) болен сам "наш век": "...О, кто поймет *болезнь*, сразившую наш век? |..." *(34)* — эта болезнь состоит в том что "сама жизнь превращается в химеру" *(там же)*, то есть страдает утратой реальности. В диаволическом переворачивании поэт-зри-

тель и его *видение* преобразуются в параноидальный комплекс страха "быть наблюдаемым", "быть преследуемым" неким свидетелем или соглядатаем:

> "*Чей-то глаз следит за мной,* | Равнодушный или злой, — | Глаз без век, *одно лишь око,* | Устремленное жестоко. | Есть *свидетель бытия.* |...| Кто-то смотрит неустанно, | Неотвратно, недреманно. |...| Не гляди в мою тюрьму! | Дай побыть мне *одному*! |...| Нет! Всезрящий глаз открыт, | Смотрит, судит и следит." *(Минский, "Стеклышко в двери", 301).*

Архетип всевидящего (или всезнающего) "солнечного ока" диаволизируется, становясь каким-то божественным "вуайеризмом", диаволическим подглядыванием, которое обращает разглядываемого человека в столь же бесконечное, сколь и бесцельное бегство (ср. выше о мифе об Агасфере).

Как сказано выше, безумию диаволиста придана форма параноидальности — хотя поначалу лишь на тематическом уровне, — тогда как параноидальное мировосприятие в СII (прежде всего у Белого) доведено до явно шизофренического дискурса.

Это параноидальное поведение очень точно демонстрируется в стихотворении Брюсова "Сумасшедший": "Чтоб меня не увидел никто, | На прогулках я прячусь, как трус, | Приподняв воротник у пальто | И на брови надвинув картуз. | Я встречаю нагие тела, |...| Я минуты убийств стерегу | И смеюсь беспощадно с угла. |...| И могилы копаю я в нем, | И ложусь в приготовленный *гроб.* |...| Я бегу в неживые леса... | *И не гонится сзади никто!*" *(Брюсов I, 83—84).* Эстетизация патологического (мании преследования, некрофилии, галлюцинаций, эксгибиционизма и т. д.) здесь вполне однозначно сигнализируется авторским комментарием о том, что никто не гонится за тем, кто мнит себя преследуемым, разве что — и это вполне вписывается в рамки эстетически возможного — подразумевается, что этот "Никто" пишется с большой буквы, представляя собой объективацию воплощенного "Ничто" (бредовую галлюцинацию проекции) (ср. также анаграмматический псевдоним Иннокентия Анненского: *Ник. Т-о*). В "патопоэтике" модели СIII (прежде всего у Белого) эти проекции интегрируются в систему мифопоэтических символов, которая развертывается в парадигмы "мир — рой" в "Котике Летаеве" и "мозговая игра" в "Петербурге".

Этот параноидальный аспект диаволического весьма характерен и многообразен в стихотворениях Сологуба, который персонифицирует преследующий фантом в символическом образе "Лиха" (см. одноименное стихотворение 1891—93 г., *Сологуб, 112)*, в образе, который снова и снова всплывает не только в прозе Сологуба, но и в прозе Белого):

> Кто это возле меня засмеялся так тихо?
> *Лихо* мое, одноглазое, дикое *Лихо*!
> *Лихо* ко мне привязалось давно, с колыбели, [...]
> *Лихо* за мною идет неотступною тенью, [...]
> *Лихо* ужасное, враг и любви и забвенью,
> Кто тебе дал эту силу?

Рассмотренная выше поэтика "неопределенности" получает здесь мотивировку (хотя и не вполне однозначную) в страхе преследования, который

представляет собой негативную (диаволическую) оппозицию символистскому *предчувствию* (в диаволизме — "беспредметному" *ожиданию*): "Не стоит ли кто за углом? | Не глядит ли кто на меня? |...| Вот подходит *кто-то* впотьмах, | *Но не слышны злые шаги." (Сологуб, 197)*. Образ Лиха порой соединяет в себе как *безумие* так и *сумасшествие*:

На улицах пусто и тихо,
И окна, и двери закрыты.
Со мною — *безумное Лихо,*
И нет от него мне защиты.
[...]
Я — *странник* унылый и бледный,
А *Лихо* — мой верный вожатый.

И с ним я расстаться не смею.
На улицах пусто и тихо.
Пойдем же дорогой своею,
Косматое, дикое *Лихо.*
(Сологуб, 212)

Ср. также: "Недотыкомка серая | Все вокруг меня вьется да вертится, — | То не *Лихо* ль со мною очертится | Во единый погибельный круг?" *(234)*; "...И только он мой каждый шаг | *Следил* в неукротимом гневе, | Мой вечный, мой жестокий *враг*, |..." *(V, 93)*; "...Из-за угла за мной *следили* | Глаза неутомимых жен, | За мной по улицам ходили | Неумолимые *враги." (IX, 92)*.

Безумие, так же как и *зло*, и даже *преступление*, становится универсальным началом, причем признаки *вины* (в случае *зла*) эквивалентны признакам "страха преследования" (в случае *безумия*):

"...Не потому, что ты *преступна*. | Не потому, что *безумна* ты. | Как ангел чистый и непорочный, | Ты томишься звездой полуночной | Над *преступной и безумной землей.* | О, зачем в этом мире ужасном | Посреди этих злых людей | Томишься ты пламенем напрасным, | Забытая родиною своей!" *(Сологуб V, 152)*; "...И лишь позор нагого *преступленья* | Заманчив, как всегда, | И сладко нам немое исступленье | *Безумства и стыда." (Сологуб IX, 45)*; "...Для печали и для боли, для *безумия*, для гроз... | Торжество безмерной воли, это Я тебя вознес." *(V, 182)*; "...Обаянья мои как вериги, | Я страданий моих не боюсь. | Мудрецам, изучающим книги, | Я *безумцем* порочным кажусь. |..." *(I, 156)*; "...В его душе гнездился темный *страх*. | Сверкало близкою грозою | *Безумство* у него в глазах." *(V, 20)*; "...В мучительных *безумствуя* хуленьях, | В безмысленной *безумствуя* хвале, | Живи в безвыходных томленьях, |..." *(IX, 30)*.

Наиболее полную картину всех основных признаков возникновения и развертывания патологических, бредовых представлений можно обнаружить в прозаических фрагментах Добролюбова в книге стихов "Natura naturans. Natura naturata" (прежде всего в: *Добролюбов I, 89)*, где — в отличие от патопоэтики

CIII — еще полностью сохраняется эстетизация безумия: "...Но ощущение боли было *почти приятно*. Словно крышка жизни была разбита, и все минувшее изливалось в просторе моря медленной струей крови. После того какие-то змеи — темные, черные — вошли в него. |...| Человек возмутился. Он в *безумном бреду* стал гоняться за этими врагами. Но они — ловкие, слизкие — разламывались в руках и шли, шли ... Злоба загорелась. Вспыхнул *лихорадочный жар...*"

Все, чем отличается диаволист — отчужденность, изолированность, некоммуникативность, аутизм и т. д. — все вместо взятое и составляет его *безумие*; безумец и поэт — это одно и то же для модернизма[2]:

> "...*Безумцы и поэты наших дней* | В согласном хоре смеха и презренья | Встречают голос и родных теней..." *(Брюсов I, 154)*; "...Сквозь дождь, сквозь ненастье, | Пойду, побегу, как *безумец*, как вор..." (*I, 58)*; "Мудрецам, изучающим книги, | Я *безумцем* порочным кажусь. |..." *(Сологуб, 181)*; "Не ужасай меня угрозой | *Безумства* муки...|..." *(182)*; "Оргийное *безумие* в вине, |..." *(268)*; "...Ночь была *безумна...*" *(Добролюбов I, 31)*; "...Опьяняйся чем знаешь — рассудком, забавою, | А превыше всего есть похмелье!" *(II, 29)*; "...Но вино сегодня весь мир осенило, | Вино неестественных безжизненных чувственных стран, | Пламенем очи в шутливой игре навек озарило | И я верю собственным только очам." (*II, 39)*; "О! Дайте мне вина для чувств, | Бокал с зеркальными струями! | Вновь не хочу одних искусств, | Пусть влага к небу бьет буграми! |...| Однообразием *безумно* | Исполнена навек душа..." *(II, 42—43)*; "...Зачем в напевах так ловил я | *Безумно*-странную струю?..." *(II, 49)*.

Бальмонт разграничивает "священное безумие" ("...*безумье* твое было *безумье священное*, | Мир для тебя превратился в тюрьму, | Ты разлюбил все земное, неверное, пленное...", *Бальмонт БП, 132)* и *сумасшествие*, то есть беспримесно патологическую форму душевной болезни: "Прекрасно быть *безумным*, ужасно *сумасшедшим*, | Одно — в Раю быть светлом, другое — в Ад нисшедшим. |..." *(III, 165)*; "Я не хотел бы жить в Раю, | Меж тупоумцев экстатических. | Я гибну, гибну — и пою, | *Безумный демон* снов лирических." *("Голос дьявола", БП, 255)*.

Имеются однако примеры отождествления художественного и патологического безумия: ("Обманы, *сумасшествие*, позор, | *Безумный* ужас — все мне видеть сладко, |...", *Бальмонт "Художник", III, 186*). В CI нейтрализуются как противоположность Добра и Зла, так и противоположность "безумия" и "разума":

> "*Безумие и разум равноценны,* | Как равноценны в мире *свет и тьма*. | В них — два пути, пока мы в мире пленны, | Пока замкнуты наши терема. | И потому мне кажется желанной | Различность и причудливость умов. |..." *(Бальмонт, "Похвала уму", БП, 298)*; "...Я ночью ласково горю | Для всех, *безумьем* озаренных, | Полуживых, неутоленных; |..." *(БП, 105)*; "Я буду лобзать в забытьи, | В *безумстве* кошмарного пира, |..." *(БП, 150)*; "...И возникала в двух сердцах | *Безумно*-светлая ошибка. |..." (*БП, 104)*.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Безумие, патологическое вообще — позитивно или негативно оцениваемые — являются составной частью образа декадента. Но если в СIII — так же, как и в футуризме — патологическое (и вообще все до-рациональные, подсознательные структуры) гомологично художественному (*A. Hansen-Löve 1987a, 39 и сл.*), то в CI оно, с одной стороны, служит обоснованием автономизации эстетического (CI/1), а с другой — используется для разрушения условного, разумного, "нормального" (CI/2). В маньеризме безумное, аномальное, патологическое подверглось переоценке как нечто эстетическое, "интересное". Согласно итальянскому маньеристу Тезауро, "безумцы имеют особенную способность к созданию в своих фантазиях пестрых метафор и остроумных символов: безумие, в сущности, не что иное как способность к превращению одной вещи в другую. Наиболее тонкие гении — поэты и математики — более всех склонны к сумасшествию." (цит. по *G. R. Hocke 987, 95).* Маньеристская эстетика одновременно "маниакальна" и параноидальна (*там же, 212).*

Третирование декадентов как психопатов было широко распространено и в России, причем нередко сами художники пользовались этим в целях саморекламы. И наоборот, декаденты (как позднее авангардисты 1910—1920-х годов) рассматривались как симптом вырождения эпохи — например, в книге Макса Нордау "Вырождение" (переведена на русский язык в 1894 году) (более подробно об этом в: *J. D. Grossman 1973, 247—260*; о влиянии Нордау см. также: *M. Praz [1933] 1970, 13*). В качестве типичных примеров такой патологизации (раннего) модернизма в России можно привести работы *А. В. Богданович 1895, 14* и особенно *Н. Н. Баженов 1903, 10 и сл.* Последний, основываясь на понятиях "вырождение" и "дегенерация", введенных в широкий оборот Нордау (*там же, 42),* предпринимает весьма дилетантскую интерпретацию литературы (в первую очередь литературы модернизма) (*41 и сл.*). При этом он все же приходит к выводу, что "декаденты и символисты как личности совершенно нормальные люди", но они "искусным образом" используют декадентство как своего рода "рекламу" (*там же, 44).* Об успехе книги М. Нордау свидетельствует тот факт, что в 90-е годы вышли сразу три ее русских издания (*A. M. Lane 1986, 96).*

Мотив *безумия* в предсимволизме связан с мотивом *усталости* и "тоски по смерти": "...я *болен*, я устал, | Еще мгновение — и в сердце без возврата | Угасает..." (*Надсон, 178).* В диаволическом раннем символизме *безумие*, напротив, становится безусловной предпосылкой для (художественной) креативности. Разум или ум — это именно те "стены", которые держат человека в плену: "Мой *разум*! ты стенами строгими | Мне все пределы заградил. |...| Мои *безумные* видения |..." *(Брюсов ЛН, 43*). Видения, напротив, безумны, то есть они преодолевают стены, но ввергают человека во тьму болезни. Ср. также у Брюсова: "...И еще в *больном экстазе* | Веют призраки вдали, | Но уже из мглы фантазий | Я смотрю на день земли." (*III, 224*).

Патологическая навязчивость повтора в CI нередко ассоциируется с раздражающим "тиканием" часов: "...Ходит-машет, а для *такта* | И уравнивая шаг, | С злобным рвеньем 'так-то, так-то' | Повторяет маниак..." *(Анненский, "Тоска маятника", 134—135).*

2. Раздвоение А. Добролюбова между диаволически-нигилистическим и религиозно-пророческим путями осмысляет в своих дневниках Брюсов (*Брюсов, "Дневники", 26*), где он оправдывает попытку Добролюбова навсегда "уйти" из литературы и искусства: "*Ушел* он с намерением проповедовать *диавола и свободу*. [...] Он сжег все свои книги и уверовал во все обряды. [...] Теперь Добролюбов пришел опять к уверенности своих первых лет, что *бога нет*, а есть лишь личность, что религия не нужна, что хорошо все, что дает силу, что прекрасны и наука и искусство...".

Глубокое влияние Добролюбова на молодого Брюсова показывают многочисленные записи в его дневниках *(Брюсов, "Дневники", 17 и сл.)*. Брюсов называет Добролюбова "архисимволистом". Ср. также пространную запись июля 1898 года (*там же, 40 и сл.*), в которой речь идет о религиозном обращении Добролюбова. Брюсов с восхищением, приправленным иронией, отмечает характерную для Добролюбова тенденцию: "во всем он идет до конца" *(42)*. В своей декадентской фазе "он жил, как художник, поклоняясь художеству, как святыне." *(43)*. Подробно о Брюсове и Добролюбове ср.: *Е. В. Иванова 1981, 255 и сл.*

Сразу после "перелома" Добролюбов замолчал, "потому что сердце было занято не этим" (*Брюсов, "Дневники", 43*). Все более усиливающиеся патологические черты в поведении Добролюбова показывают дальнейшие записи Брюсова (*там же, 48 и сл.*). Первая попытка психиатрического, "патопоэтического" анализа Добролюбова предпринята в: *Н. Н. Баженов 1903, 66 и сл.*

Отношение З. Гиппиус к А. Добролюбову (*З. Гиппиус, ЛД, 55 и сл.*) внутренне противоречиво; к общему неприятию примешивается уважительное признание того, что Добролюбов в высшей степени характерен для своего времени, которое Гиппиус в целом характеризует теми особенностями, что свойственны CI (неспособность к коммуникации, к любви, к религиозному существованию и т. д.). Для Гиппиус стихи Добролюбова вообще не относятся к литературе: "Это просто крики человеческой души, которой больно..." (*там же, 56*). Юродство и чудачество Добролюбова являются знамением времени *(57)*. О значении "ухода из искусства" как последнего акта жизнетворчества в символизме ср.: *А. М. Панченко, И. П. Смирнов 1971, 33 и сл.*, *Е. В. Иванова 1981, 261 и сл.* и *К. М. Азадовский 1979, 125 и сл.* (там же относительно образа Добролюбова). Азадовский понимает последовательное развитие Добролюбова от крайнего эстетизма к сектантскому активизму как стремление, "уйти от слова, от образа... в область молчания" (*там же, 125*). Разрыв Добролюбова с декадентством последовал в 1898 году (*там же, 129*) и привел его к своего рода "религии жизни" ("бог есть жизнь"), в которой индивидуальность, искусство и религия сливаются воедино.

XVII
ТАНАТОС И ЭРОС

На фоне архетипической полярности любви и смерти с ее мифообразующей продуктивностью взаимозаменяемость Эроса и Танатоса, их статическая амбивалентность становится и фундаментом, и вершиной диаволического анти-космоса: в состоянии высшего экстаза, в зените вожделения, *страсти* Я переходит границы своего собственного бытия, транцендируя в другое Я; "сгорая", оно становится самим собой, оно как бы "выгорает". Мы вновь встречаем те же мотивы в солнечной символике СII, где "самосожжением" возвещается посвящение в новую жизнь, в обновленное состояние сознания: "Как-то весело мне, | Что и *я весь в огне*. | Это — кровь моя тает | И горит да играет..." (*Сологуб, 169*); "*Солнцем* на небе *сердце горит*, | И расширилась небом душа, | И мечта моя ветром летит, | В запредельные страны спеша..." (*170*). "Огонь солнца", в котором сгорает смертоносная любовь, страсть диаволического человека, с точки зрения лунного мира представляется деструктивным, уничтожающим началом; поэтому вся солнечная символика имеет здесь почти исключительно негативную направленность — в отличие от солярной символики СII: "...Не отвращайся от *огня*, | Сжигающего *плоть*. | Есть *яд в огне*; он — сладкий яд, |...| А ты иди в купель *огня* | *Гореть* и *не сгорать*. | Из той купели выйдешь цел, | Омыт спасающим *огнем*... | А если б кто в *огне сгорел*, | Так что жалеть о нем!" (*Сологуб, 247*: заключительная фраза показывает, что это стихотворение находится как раз на переломе от диаволического к символическому: "Я весь в огне...", *там же, 272*). В том же смысле следует понимать и "Гимн Огню" Бальмонта (*Бальмонт, 150*): охваченный огнем восторга, экстаза, поэт стремится к "вечному огню смерти", в котором цветные лучи солярного "огня" (вновь) сливаются в "белом свете": "Я хочу, чтобы *белым немеркнущим светом* | Засветилась мне — *Смерть*!"

Смерть, вырастающая из *страсти* витального и эстетического творчества, — эта "смерть в любви" ("Пурпур бледнеющих губ...", *Брюсов, I, 84*; "*Красота и смерть неизменно одно...*", *там же*) или "смерть в искусстве" ("...И *умерший миг в искусстве* | Беспредельной жизнью дышит.", *Брюсов, I, 584*) — противопоставлена "любви к смерти", эротизации Танатоса (вплоть до некрофилии), которую еще современники отмечали как особенно заметную черту декадентства: если "смерть в любви" является следствием чрезмерного (даже деструктивно-садистского) либидо или эротики вообще[1] (*страсть*, "тигровые чувства"), то "любовь к смерти" — это результат рассмотренных выше негативных качеств бесчувственности, импотенции, безволия, *бесстрастия*: в гимнах смерти у ранних символистов мы вновь встречаем те украшения кладбищенского и замогильного фольклора, которые восходят к гротескно-маньеристской традиции сатанизма, "черной романтики" и их последователям: "...Как сон разлит *смертельный аромат*, |...| То будет

смерть..." (*Брюсов I, 57*); "*Умереть, умереть, умереть*!..." (*I, 63*); "...Как горько *умирать*, не кончив, что хотел, | Едва найдя свой путь к восторгам идеала!" (*I, 123*; ср. также *Брюсов, "Записки самоубийцы", I, 123*)[2].

Эстетизация "болезни к смерти" (Киркегор)[3], самоаннигиляции в смерти занимает центральное место в творчестве Случевского. Культивируемое им стремление к Танатосу демонстрируется в автономной своей динамике и без какой бы то пи было мотивировки: "...А сказки снов людских? А грезы всяких свойств | *Болезней и смертей*? А бред галлюцината? Виденья мрачные психических расстройств, —..." (*Случевский, 57*). В CI отмирание понимается как креативный процесс, деструктивное разложение характеризует все эстетические процессы вообще: "...Хотелось бы, чтоб степь вокруг меня легла, | Чтоб было все *мертво* и царственно молчанье, |..." (*215*); "Мысли погасшие, чувства забытые — | Мумии бедной моей головы, | В белые саваны *смерти* повитые, | Может быть, вовсе не *умерли* вы? |...| Все, что я чую вокруг, — *забытье!* |..." (*242*); "Ты, красавица лесная, | Чудный ландыш, бледный лик! |...| *Смерть* — за то, что ты душиста, | *Смерть — во имя красоты!*" (*308*).

Особой чертой символики смерти у Случевского является его поистине навязчивое стремление видеть самого себя умершим (или присутствовать на собственных похоронах), достигая таким образом предельной ауторефлексивности: "*Я видел свое погребенье.* |..." (*278*); "Я лежу себе на *гробовой* плите, |..." (*281*). В своих "Загробных песнях" Случевский дал полную волю этой своей *idée fixe*, заодно подсмеиваясь над нею в паранаучных комментариях: "*Фанатик смерти*, ум пытливый, — | я и при жизни *смерть любил*; |..." (*II, 23*). Многие элементы этой отчасти иронически-сатирической лирики смерти предвосхищают ту карнавализацию модного тогда спиритизма или оккультизма, которой был привержен прежде всего А. Белый (начиная со своей "2-ой симфонии").

Диаволическая эстетизация смерти и умирания у Минского связана в первую очередь с кладбищенской романтикой:

> "...Все сильней *могильный холод* веет | От его неотвратимых крыл. |..." (*Минский, 31*); "Как страшно *трупом* истлевать | Среди червей, в *могильной яме!* |..." (*80*); "Стены и обрывы. *Пропасти без дна*. |...| Станция — *«Могила»*. Остановка — вечность." (*175*); "Мы лежали в гробах |..." (*IV, 198*); "Все тот же сон, Ряды *гробниц*, |...| Презрение в чертах бесстрастных лиц, | Бескровных уст немые приговоры. | О, скройтесь, призраки! |..." (*I, 93*); "Только *червь гробовой* — | Он остался в земле, |..." (*IV, 200*); "Вечен только мрак *могилы*, | Утешенья в *смерти* нет. |..." (*440*); "Мы лепечем пред *смертью*, как дети больные, |..." (*153*); "*Смерть* — зловещее слово! увы, для меня уж не слово! | *Смерть* подкралась ко мне и шепнула: я здесь. |...| *Смерть*, как ястреб в добычу, мне в душу вцепилась | И над бездной отчаянья с нею парит. | *Смерть* над сердцем моим, как *змея* наклонилась, | Как змея над гнездом, поднялась и глядит. |...| *Смерть* вошла в мою мысль, как *паук* ядовитый, | И оттуда плетет на весь мир свой покров. |..." (*I, 145—146*); "На том берегу отдыхают равно | Цветок нерасцветший и тот, что завял на лугу. | Всему, что *вне жизни*, бессмертье дано | На том берегу. |..." (*1972, 133—134*).

"Мистическую любовь к бытию" Минский (*Минский 1890, 27 и сл.*) противопоставляет не менее "мистическому ужасу не-бытия", который находит свое место в душе еще при жизни человека: "я ощущаю *труп* в себе |...| *могилу* своего сознания" (*28*). В книге Минского "При свете совести" пессимизм шопенгауэровского толка становится тотальным: "*старость* сильнее молодости, *болезнь* сильнее здоровья, *смерть* сильнее жизни и сомнения сильнее неведенья..." (*там же, VI и сл.*):

> "Разве можно, глядя на цветущее лицо красавицы, ужасаться скрытого под этой нежной кожей *черепа*? Но как всякая голова, даже самая красивая, в конце концов превращается в голый, зияющий *череп* так все цели жизни блекнут и гаснут. |...| *Смерть* любимого человека |...| все это равно обнажает перед нами *скелет* всеобщей бесцельности, ..." (*Н. М. Минский 1890, VIII*).

В контексте такой односторонне-негативной оценки "смерти" (страха смерти) символ "косы" приобретает исключительно деструктивную функцию: "лунная дева" в ночи *косой* срезает с земли человеческие жизни (*Минский, "В полночь", 414—419*)[4]:

> "...Не видел он, что *Смерть с улыбкою* зловещей, | На *косу* опершись, взирает на него. |...'' (*417*); "...*Умирать* я шел за что-то, | Но за что, забыл с тех пор... |...| Робко плачет голос милый, | Но — увы — не помню чей... |...| Забыть меня стремись, не ведая забвенья... | Иду, звеня *косой*, на жатву я иду!" [голос смерти!] (*418—419*); "...И лучше самовольно скройся в мрак *могильный*, | Чем ждать, чтоб смерть толкнула в этот мрак насильно." (*49*); "...Лень *умереть*..." (*81*); "...Вечность *мертва* без живого мгновенья, | Жизнь холодна без огня вдохновенья. |..." (*102*); "...Мне снилось, что *смерть* меня ищет до срока, |..." (*121*); "...Вокруг меня лишь *трупы да могилы*. | Как *червь* земной, средь тлена я живу." (*140*); "...Я — тот, кто *смерть* постиг при жизни,..." (*298*).
>
> Об амбивалентности (или взаимозаменяемости) жизни (или любви) и смерти ср. *Минский, "Смерть любви", 266 и сл.* а также следующие цитаты: "Мир кругом цветет и отцветает, | *Жизнь и смерть* чредою в нем царят..." (*31*); "...Свободы близкое рожденье | И *смерть вражды, и смерть любви*. |...| И я не знал, то *смерть иль возрожденье*." (*272*); "...Там все, чем в тишине питается мечта: | Свобода и печаль, *и смерть, и красота*." (*308*); "...*Любовь и Смерть*, обнявшись, шли без слов, |..." (*311*); "...*И смерть* пришла к тебе... | И бледная легла на бледные черты, | Как лунный свет на снег, убитый лаской вешней. |..." (*313*); "И вновь шептал тот голос нежный: | — Я *смерть* твоя, но верь: я не враждебный дух. |..." (*I, 148*); "...Смотрел в глаза слепой, безмолвной *Смерти* | И в них искал разгадку прошлой жизни. |..." (*I, 29*); "...Полюби свой *страх пред смертью* — в нем бессмертие твое." (*342*); "...Над бездной пенистой плыву, | Узоры призрачные рву, | И *смерть* свободою зову, | Всегда готовый к жертве." (*345*); "Мои друзья! Когда *умру* я, | И жить начнет моя судь-

ба, |...” (*IV, 237*); “Я не боюсь ни тишины, ни мрака, | Ни неба, — дальней бездны недоступной, | Ни *гроба*, — близкой бездны неминучей, |...” (*I, 179*); “Мне сладко *смерть* при жизни обрести | И чуждый мир и дух свой бесприютный |...” (*361*).

“Вечная жизнь” (Каина, Агасфера и т. д.) — такое же проклятие, как “преждевременная смерть”: “Его удел — всегда существовать, | Нить бытия из темной прясть кудели, | *Гробам* на смену ставить колыбели, | Рожать, растить, но лишь не создавать. |.” (*Минский, 310*). Гротескно-карнавальную амбивалентность гроба и колыбели, смерти и рождения следует рассматривать на фоне диаволического “без-различия” обоих полюсов: мертвящее, мертвенное имманентно самой жизни, в творческом процессе оно действует как деструктивная, уничтожающая сила, которая подобно вампиру высасывает жизнь или отравляет ее: “...Я — дневний труд, она — *вампир ночей* [женско-лунное начало смерти], |...| *Я — труп,* но тень моя пьет *кровь луны*, алеет, | *Вампир* ночей моих не мной, но одолеет. |...” (*22*, ср. также *123*).

Как уже неоднократно отмечалось, эта диаволическая парадигма получает в лирическом творчестве Сологуба интенсивнейшую психологическую мотивировку и разработку, что обеспечивает его танато-поэзии (в сравнении, скажем, с танато-поэзией Гиппиус) наивысшую выразительность и одновременно популярность:

> “О *смерть*! я твой. Повсюду вижу | Одну тебя, — и ненавижу | Очарования земли...” (*Сологуб, 120*); “Отдадимся *могиле без спора*, | Как малютки своей колыбели, — | Мы истлеем в ней скоро | И без цели.” (*139*); “Мрак *желанной могилы...*” (*139*); “Я *душой умирающей* | Жизни рад и не рад. |...| И тоска *умирания*, | Как блаженство, ясна.” (*147—148*); “Долог сон мой, сон ленивый | В *мертвой тишине*.” (*155*); “...И вновь я выйду на свободу, | Под небом ясным *умереть* | И, *умирая,* на природу | Глазами ясными смотреть.” (*163*); “Вижу зыбку над *могилой*, |...| *Умерла* былая сила, | Опустела жизнь моя...” (*178*); “...А за мною *лукавая смерть...*” (*179*); “*Суровый друг*, ты недоволен, | Что я грустна. | Ты молчалив, ты вечно болен, — | И я больна...” (*192*); “Мне сегодня *нездоровится...*” (*238*); “Ты, *смерть* отрадная моя!” (*248*); “...И тает жизнь его, как дым. | В тоске бездейственно-унылой | Живет он, бледный нелюдим, | И только ждет он *смерти милой.*” (*255*); “Как часто *хоронят* меня! | Как часты по мне панихиды!...” (*260*); “...Дороги к небесам | Он отыскать не мог, | И тихо *умер* сам, | Но *умер* он, как бог.” (*261*); “Все равно — *умереть или жить.*” (*268*); “В великом холоде *могилы* | Я безнадежно схоронил |...| О, если б *смерть* не овладела | Семьею первозданных сил, | В какое б радостное тело | Я все миры соединил!” (274—*275*); “...И *безумно умираю*, | И *умру,* совсем *умру...*” (*280*); “*...Подруга-смерть*, не замедляй, | Разрушь порочную природу, | И мне опять мою свободу | Для созидания отдай.” (*281*); “...Истина предстанет, | Поздно или рано. | Здешнее обманет, — | *В смерти нет обмана.*” (*V, 122*); “...Неизбежная *могила* | Не обманет лишь одна.” (*I, 74*); “...Этот мир и суров и нелеп: | Он — немой и таинственный склеп, | Над *могилой*,

где скрыта навек *красота.* | Над *могилой* лампада горит, — |...| Но к чему мне ее вопрошающий свет, | Если каменным холодом плит | Умерщвленный кумир мой бездушно одет?" (*I, 103*); "Вести об отчизне | *Верьте иль не верьте,* — | Есть весна у *жизни,* | Есть весна у *смерти.* |..." (*V, 122*); "...*Я* не знал иного счастья, — | стать *недвижным,* лечь в *гробу.* | За метанья *жизни пленной* | Клял я злобную судьбу. | Жизнь меня дразнила тупо, |...| Вся она, в горенье *трупа,* | Мной замышлена была." (*IX, 11*); "...Все благо, только это тело | В *грехах* и в злобе закоснело, | Но есть *могила* для него, — | И *смерть бесстрастно* я прославлю, |..." (*V, 159*); "Для меня ты только *семя.* | Ты *умрешь,* — настанет время, — | Жизнерадостную душу | Я стремительно разрушу, | И в *могилу* брошу тело, | Чтоб оно во тьме истлело. | Из погибшего земного | Созидать я стану снова. |...| *Но для всех одна кончина.* | Все различно, все едино." (*IX, 174*); "Я *умираю* не спеша, | Предсмертной тешусь я истомой. | Подобна грешная душа | Святой, на злую казнь влекомой. |...| И в *смертный* путь она идет. |..." (*IX, 128*); "...Где лазурными очами | И блестящими лучами | Улыбается мне *смерть.* |...| Там покорно и *мертво,* | Там багряно *умирают* | Грезы сердца моего. |..." (*IX, 81*); "...*Я* был безумным и жестоким, | И над тобой шатром высоким | *Я смерть* всемирную простер." (*V, 180*); "...И томясь тоской щемящей | И желаньями полно, | *Смерти,* тайно предстоящей, | Устрашается оно." (*I, 157*); "В овраге... | Лежит мой маленький брат. | Я оставила с ним двух кукол, — | Они его сон сторожат. |...| Я его разбудить не могла. | Я так устала, что охотно | Вместе бы с ним легла. |..." (*IX, 26*); "Моею кровью я украшу | Ступени, белые давно. | Подставьте *жертвенную* чашу, | И кровь пролейте, как вино. |..." (*IX, 163*); "...Иль, *смерть* по воле готов призвать, | Бедняк бездольный не смеет спать. |..." (*V, 17*); "...Отравлено сердце печалью, | Две *урны* полны через край." (*V, 50*); "...И каждый день меня к *могиле* приближает |..." (*I, 47*); "Покоя *мертвых* не смущай, | Засыпь цветами всю *гробницу,* |...| Из замогильной мрачной дали | Не долетит, как ни зови, | Ответный стон ее любви |..." (*I, 126*); "...В очах его тоска, и бледен цвет лица. | Потупит очи он, — похож на *мертвеца.* | Черты его лица смешны и безобразны, — | Но их волнуют жен и отроков соблазны." (*IX, 58*); "Склоняясь к *смерти* и бледнея, | Ты в красоту небес вошла. | Как безнадежная лилея, | Ты, *умирая,* расцвела. |..." (*V, 153*); "Пришла, и розы рассыпаешь, | Свирелью клича *мертвеца,* | И взоры страстные склоняешь | На бледность моего лица. |..." (*IX, 29*); "...И вся земля моя страдает, | Томится весь ее простор, — | Здесь каждый ландыш *увядает,* | И *угасает* каждый взор. |..." (*V, 135*); "...Я возник из почвы дикой, | *Я расцвел* в недобрый час. | Для кого пылал костер великий, | Для чего *угас*? |..." (*V, 144*).

В раннем творчестве Мережковского — в отличие от творчества Сологуба и вполне в духе позднего романтизма — царит не столько тоска по смерти, сколько страх перед ней, ужас перед бессмысленным, безнадежным умиранием:

"...Свет увидим — и, как тени, | Мы в лучах его [солнца] *умрем.*" (*Мережковский [1894] 1972, 168*). О смерти Надсона Мережковский пишет: "Поэты на Руси не любят долго жить: | Они проносятся мгновенным метеором, | Они торопятся свой факел потушить, |...| Их участь — *умирать в отчаяньи немом*; |...| И *смерть* он призывал — и *смерть* к нему пришла. | Кто виноват? |...| Мы виноваты — мы. Зачем не сберегли | Певца для родины..." (*Мережковский [1887] 1972, 153*); "О темный ангел одиночества, | Ты веешь вновь |...| Последний друг, | Полны *могильной* безмятежностью, | Твои шаги. |..." (*1972, 170*); "...Порою *череп* брал я в руки, | Чтоб запах *тленья и могил*, | Чтоб холод *смерти* утолил | Мои недремлющие муки. |..." (*[1884] 1972, 149—150*); "*Уснуть* бы мне навек в траве, как в колыбели..." (*1972, 147—148*)

Следует обратить внимание на примечательное и весьма осложняющее периодизацию символизма обстоятельство: как раз в творчестве Сологуба после 1900 года и до самой его смерти в 1927 году нет ощутимой разницы между диаволической и символической танато-поэзией. В то же время в раннем творчестве Бальмонта однозначно преобладает смерть в ее инициационном аспекте, доминирующем в позднейшем символизме, смерть как "порог", как граница между посюсторонним и потусторонним, как апокалипсическое и эсхатологическое "предвестие" — то есть, в том виде, в каком она позднее доминировала в символизме. Прежде всего это относится к книге стихов "Под северным небом", которая начинается стихотворением "Смерть": "Не верь тому, кто говорит тебе, | Что *смерть* есть *смерть: она — начало жизни*, | Того существованья неземного, | Перед которым наша жизнь темна, |...| Нам не дано познать всю *прелесть смерти*, | Мы можем лишь предчувствовать ее, |...| И *смерть* встречай как лучшей жизни весть." (*Бальмонт, 81—82*); "*Смерть*, убаюкай меня..." (*89*); "Чего хочу я? *Смерти* одной..." (*110*); "Я хочу кинжальных слов, | И *предсмертных* восклицаний!" (*111*)[5]. "Смерть-Владычица" является воплощением эротической тоски диаволиста по смерти; это *ожидание* осеняет всю его жизнь лунной печатью:

"То *Смерть-владычица* была, | Она явилась на мгновенье, | Дала мне жизни откровенье | И прочь — до времени — ушла. |..." (*Бальмонт БП, 111—112*); "Но то не *смерть*, печальная | *Владычица* людей, | Не пляска *погребальная* | Над грудами костей. |..." (*БП, 118*); "*Луна* велит слагать ей восхваленья, |...| Она велит любить нам зыбь волны, | И даже *смерть*, и даже преступленье. | Ее лучи, как змеи, к нам скользят, | Объятием своим завладевают, | В них вкрадчивый, неуловимый *яд*. | От них безумным делается взгляд, |..." (*"Восхваление Луны", БП, 213—214*); "Белейшие цветы растут из тины, | Червонней всех цветов на плахе кровь, | И *смерть — сюжет прекрасный для картины.* | Приди — *умри* — во мне воскреснешь вновь!" (*"Художник", III, 187*); "Звук неясный, | Безучастный | Панихиды нам поет. | «Верьте, верьте | Только *смерти!*» |...|" (*БП, 195*); "*Я устал.* Весна поблекла,... |...| Больше молодости нет. |...| *Смерть*, услада всех страданий, *Смерть, я жду тебя*, спеши!" (*I, 235*); "...Не знаю,

смерть ли ты нежданная | Иль нерожденная звезда, | Но буду ждать тебя, желанная, | Я буду ждать тебя всегда." (*БП, 158*); "Только *умер* — вновь я жив, | Чуть шепчу в колосьях нив, |...| Вновь спешу в любви сгореть, | *Смертью сладкой умереть.*" (*БП, 128*); "*Смерть*, я ждал тебя года, |...| Мне казалась упоительной | Мысль о том, что ты придешь |..." (*III, 147—148*); "Зачем ты любишь все *могильное* | И всюду сеешь *смерть* одну? |..." (*БП, 169*); "Все хохоты в одном смешались гуле, | И сладостно казалось нам шептать, | О тайнах *смерти*, в чувственном разгуле. |..." (*III, 206*); "И разве *смерть* страшна? Жизнь во сто крат страшней. |..." (*I, 126*); "В *смерти* жизнь, и тает *смерть* |..." (*I, 130*); "Тот мир — лишь в нем, и с ним *умрем*, | В том мире цветоч он берет." (*I, 121*); "...Тихо под ветром качаться, | *В смерти любить.* |..." (*БП, 157*); "Но кто постиг, что вечный мрак — отрада, | С тем вступит *Смерть* в союз любви живой, |..." (*I, 135*).

Параллельно этой танато-эротике Бальмонт создает и негативно-деструктивный образ смерти:

"...*Я смертью* захвачен, я темный, я *пленный*. |...| Один я родился, один *умираю*, | И в *смерти живу* бесконечно один. | К какому иду я безвестному краю? |..." (*"Умирающий", IV, 103*); "...Как будто бы Жизнь задрожала, с напрасной мечтой и борьбой, | И *Смерть* на нее наступила своею тяжелой стопой." (*I, 55*); "Той бледностью она бледна, | Которую всегда заметишь, | Когда монахиню ты встретишь, | Что *смертью* жить осуждена. | Жить ежечасным *умираньем* | И забывать свои мечты, — | И Мир, и чары Красоты | Считать проклятием, изгнаньем!" (*IV, 97*); "О, *мгновенье умиранья*, |...| В море неизбежности! |..." (*III, 37*); "Пустынной полночью зимы | Я слышу вой волков, | Среди *могильной* душной тьмы — |...| Гнилые хохоты чумы, |..." (*БП, 170*); "На *кладбище* старом, пустынном, где я схоронил все надежды, |...| Я стоял под луной — и далеко серебрились, белели одежды: |..." (*БП, 307*); "Отцвели — о, давно? — *отцвели* орхидеи, мимозы, | Сновиденья нагретых и душных и влажных теплиц. | И в пространстве застывшем, как *мертвенный цвет* туберозы, |..." (*II, 45*); "...*Жизнь* наша — душная — темная ... — *Гроб!*" (*II, 115*).

Мотивы "кладбищенской романтики" (*труп, могила, гроб, кладбище*) встречаются и у Бальмонта; почти неизбежная в этом контексте ирония предуготовляет карнавализацию смерти в модели СШ:

"Застывшие *трупы*, мы жили | Сознаньем проклятья, | Что вот и в *могиле* — в *могиле*! — | Мы в мерзостной позе объятья. | И *Дьявол* смеялся надгробно, |...| ...как удобно | Уродцам — в могиле *двуспальной*!" (*Бальмонт III, 139*); "Два *трупа* встретились в *могиле*, | И прикоснулся к *трупу труп*, |..." (*III, 140*); "Хорошо ль тебе, девица, | Там глубоко под землей? |...| Ты остывший бледный *труп*. |..." (*III, 145*); "Мы, *мертвые*, уходим незримо туда, | Где будто бы все ясно и холодно-светло. | Нам *нет возрожденья*, не будет никогда, |..." (*БП,*

297); "Я застыл в жестоком чуде, | Точно был в *могиле.* | Точно был в *гробу* стеклянном, | Где-то там — другие. |...| Я утратил силу слова, | Но сильна *могила.* |...| *Смерть* свои соткала сети, | *Смерть* непобедима. | Если есть любовь на свете, | Ты лишь мной любима!" (*БП, 308—309*); "...Холодное пламя угасших светил | Над царством цветов и *могил.*" (*I, 209*); "...И из *могил* расторгнутых восстали | Гнилые *трупы* ветхих *мертвецов.* |...| И дьявольским сиянием блистали. |..." (*III, 205*); "Игра *кладбищенских* огней | Нас манит сказочными чарами, | Везде, где *смерть*, мы тут же с ней, | Как тени дымные — с пожарами. |..." (*БП, 253—254*); "Скрипя, бежит среди валов | Гигантский *гроб, скелет* плавучий. |...| Огромный *остов* корабля | В пустыне моря быстро мчится. |..." (*БП, 116*); "...И уйду я от *бледных* людей. | Для чего же я медлю пред раскрытой *могилой*? |..." (*IV, 101*).

Наиболее жесткой канонизации и олитературиванию танато-тематика подвергается в лирике Гиппиус. Уже первый ее сборник начинается стихотворением "Я умираю ..." (*Гиппиус I, 1*):

"Я *умираю*..." (*Гиппиус I, 1*); "Я *смерти* близость чувствовал давно..." (*I, 5*); "О, милый друг, *отрадно умирать*." (*I, 6*); "...В душе погибшей — *смерти* мгла..." (*I, 83*); "...Я тихо жил — *умру легко*..." (*108*); "Страх и *смерть*" (*I, 113*); "Если *смерть* — светло я *умираю*, | Если гибель — я светло сгорю..." (*I, 134*); "...К земле я никну, сливаюсь с ней [диаволическое слияние с "низом"]. | И *оба мертвы* — она и я. | Убитый ястреб — душа моя." (*Гиппиус II, 18*); "Целую жизнь мы друг друга судим, — | Чтобы затем — *умереть*. |..." (*II, 19*); "...Сомкни плотней пустые очи | И тлей скорей, *мертвец*. | Нет утр, нет дней, есть только ночи... | Конец." (*II, 89*); "...А Враг так близко в час томленья | И шепчет: «слаще — *умереть*»..." (*II, 79—80*).

В негативной символике Добролюбова смерть — это скорее угасание, потухание:

"Царь! просветленный я снова склоняюсь пред *гробом* |...| *Гаснут* светильники..." (*Добролюбов I, 13*); "*Гаснет* лампада..." (*I, 14*); "*Пламя погасло*..." (*I, 15*); "*Мертвые* люди... |...| Окна холодеют. Неровные ночные стены..." (*I, 39*).

Стихотворение "Lex mortis" имеет эпиграф из Виктора Гюго: "Notre vie est faite de mort. Nous sommes sepulcres..."; "...Молоды, *Смерть*, Твои дерзкие *женские руки*. | Ближе к *безумцу*! пусть холоден *гроб* и священен..." (*I, 40—41*); "Она *угасла*, потому что настала зима. Она угасла, потому что устали крылья..." (*I, 58*).

В прозаическом фрагменте "Болезнь", имеющем подзаголовок "Психический этюд" (*I, 88—92*), Добролюбов рассматривает ту промежуточную область (между жизнью и смертью), в которой люди обретают свою лунную теневую сущность:

“...Болезнь шла к ущербу. Но бессилие тела продолжалось. Правда, сознание уже пробивало себе тропинку среди теснящего мрака. Только тропинка эта вилась узенькой лентой.

На третий день он понял, что очнулся. Это *не было полное пробуждение*. Над его грудью, над его головой все еще лежала тяжелая плита. Глаза еще были слепы, уши *ничего* не слышали, обоняние умерло, ощущение теплоты весеннего дня не пробуждалось. [...]

Смерть уходила... Светлело. Что именно, это *не* поддавалось определению. Шел ли свет сверху или снизу? Был ли он рожден вне или внутри? Он был так тонок, так смешан с темнотой, что его скорей можно было назвать *сумерками*. Но во всяком случае за этими голубеющими сумерками таилась росистая *заря*.

Сознание едва змеилось — маленькой змейкой, закоченевшей во время долгого *сна* и греющейся на солнце. Медленно и грациозно подымет она свою головку, и по ее металлическим кольцам бежит незаметно первое содрогание.

Зато вкус, как и раньше, стоял докучно над всеми ощущениями. Его внезапные изменения становились понятнее: другие чувства уже выползали из своих долгих ночных пеленок.

Стук двери, шаги, пролетевшая муха, запах внезапно врывающегося в комнату вешнего воздуха — все это имело таинственный ответ в раздражениях вкуса.”

В ранней лирике Мережковского (в отличие от творчества Гиппиус, Брюсова и, прежде всего, Сологуба) нет столь же выраженного культа смерти, эстетизации инстинкта Танатоса:

“...Где ты, последний терн венца, | Освобождающая мука | *Давно желанного конца*? |...| И горечь слез моих глотаю | И *умираю*, и молчу.” (*Мережковский, 28*); “...Если надо, — покорно вернись, | *Умирая*, к небесной отчизне, | И у *смерти*, у жизни учись — | Не бояться ни *смерти*, ни жизни! (*29*); “...И *смерть* моей душе все ближе и яснее, | Как вечная лазурь...” (*30*); “...И только жить для радости, для жизни | И в пене брызг на солнце *умирать*...” (*31*); “...Здесь все кругом полно *могильной красоты* | Не *мертвой*, не живой, но вечной, как Медузы | Окаменелые от ужаса черты...” (*“Помпея”, 53*); “...Верю в Тебя, о Господь, дай мне отречься от жизни, | Дай мне во имя любви вместе с Тобой *умереть* |...| В тихой лазури небес — нет ни мученья, ни *смерти* |...| Вечная радость и жизнь, вечная тайна и *смерть*.” (*“Пантеон”, 61—62*).

В творчестве Мережковского нетрудно отыскать немало примеров уравнивания смерти и жизни (аналогично нейтрализации остальных семантических оппозиций — добрый / злой, красиво / безобразно, любовь / одиночество и т. д.): “...И если *там*, где буду я, | Господь меня, как *здесь*, накажет — | То будет *смерть, как жизнь* моя, | И *смерть* мне нового не скажет.” (*64*). Эта негативная эквивалентность — в отличие от позитивной — не актуализирует никакой семантической, не говоря уже о смыслообразующей оппозиции, но

просто несхожесть подменяет схожестью (и наоборот). Она еще рельефнее выражена в стихотворении "Двойная бездна", где уже название демонстрирует ту же семантическую фигуру: хотя *смерть* и *жизнь* — это воистину "двоица" (ср. также общий диаволический принцип "двойственности"), они о б е образуют одну бездну, одно "Ничто", которое противостоит "Всему" и "Вышнему":

"...Что есть в твоей мгновенной жизни, | *Не будет в смерти ничего.* | И *жизнь, как смерть* необычайна... |...| *И смерть и жизнь — родные бездны:* | *Оне подобны и равны,* | Друг другу *чужды* и *любезны,* | *Одна в другой отражены.* | Одна другую углубляет, | Как *зеркало,* а человек | *Их съединяет, разделяет* | Своею волею навек. | *И зло, и благо,* — тайна *гроба.* | И тайна жизни — *два пути* — | Ведут к единой цели оба. | И все равно, куда идти. |..." (*65—66*).

Аналогично рассмотренной выше нейтрализации оппозиции любовь / смерть, "двойственность" жизни и смерти реализуется с помощью перенесения места действия в сферу "Ничто". Внутренняя противоречивость этой "двойственности" — перед лицом тотального противостояния абсолютному бытию — редуцируется здесь до простой "зеркальности", "отраженности". Но как и в случае с мотивами "природа" и "молчание" Мережковский уже с начала 1880-х годов развертывал под влиянием тютчевской эстетики п о з и т и в н у ю символику смерти как (религиозного) снятия противоположностей ("...*И жизнь, и смерть — одно и то же...*", *22*) путем возврата в лоно природы:

"...Гаснет луч зари на облаках, | Это *смерть,* — но без борьбы мучительной, | Это *смерть,* пленяя *красотой* | Обещает отдых упоительный, — | Лучший дар природы всеблагой, | У нее, наставницы божественной, | *Научитесь, люди, умирать,* | Чтоб с улыбкой кроткой и торжественной | Свой конец безропотно встречать." (*38*); "...И колокол поет, | Что *жив* мой Бог вовек, | Что *Смерть сама умрет*!" (*44*); "...Тихих небес побледневшая твердь | Дышит безсмертною радостью, | Сердце чарует мне *смерть* | Неизреченною сладостью." (*48*).

Раннесимволистское "танато-влечение" резюмировано в банальных строчках М. Лохвицкой, которые могут служить эмблемой всего рассматриваемого периода: "Я *умереть хочу* весной, |...| Я *смерть* свою благословлю — | И назову ее прекрасной." (*М. Лохвицкая [1893] 1972, 610*).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Пристрастие декадентов к животным диаволического типа (*змея, скорпион, паук, муха* и т. д.) проявляется также в метафоре "тигровых страстей" и аналогичных уподоблениях: "Поэт ли я, сложивший стих, | Или побег от пня? | Кто демон низостей моих | И моего огня? | От этих *тигровых страстей, | Змеиных* чувств и дум — | Как стук кладбищенских костей, | В душе зловещий шум, — | И я бегу, бегу людей, | Среди людей — самум." (*Бальмонт БП, 170—171*); "Мой зверь — не *лев*, излюбленный толпою, — | Мне кажется, что он лишь крупный *пес*. | Нет, желтый *тигр*, с бесшумною стопою, | Во мне рождает больше странных грез. | И символ Вакха, быстрый, сладострастный, | Как бы из стали, меткий *леопард*; |...| Отец легенд, *зверь-бог*, колдун и бард. | Еще люблю я черную *пантеру* |...| Как страшный *Сфинкс* в пустыне голубой. |...| Моей желанной — *кошку* назову. |..." (*"Мои звери", БП, 276*); "Красный зверь из *тигровой* семьи, | Жестокий облик чувственной пантеры, |..." (*III, 115*); "...От века и до века — *красота*, | Волшебницы подобные *тигрицам*, |..." (*III, 197*); "*Тигрица* жадная дрожала предо мной, — | И кроме глаз ее мне ничего не надо." (*БП, 250*); "...Теперь другую *страсть, страсть* знойную, лелея, | Я более пленен той чистою мечтой, — |..." (*I, 20*).

Сфинкс — женщина-тигрица — изображена на картине Ф. Кнопффа, "Искусство (Нежность, Сфинкс)", 1896 г. (воспроизведена в: *R. Delevoy 1979, 13*). У Бодлера ("Les Bijoux", "Le Léthé") возлюбленная неоднократно фигурирует в качестве "тигрицы", жестокого зверя или высасывающего кровь вампира (*P. 1958, 47*).

О значении *страсти* у Брюсова ср.: *J. Holthusen 1957, 108 и сл.* А. Белый (*А. Белый, "Священные цвета", А, 120*) в *страсти* усматривает диаволическую и земную сторону *любви*. С ним спорит Иванов (*Иванов, "Новые маски", II, 81*), противопоставляя *страсть* (как деструктивное начало) — *любви*: "Ибо любовь антиномична *Страсти*" (*там же, 82*).

2. Позитивная оценка смерти как "спасения от обмана жизни" является центральной темой Шопенгауэра, повлиявшей на таких типичных предсимволистов, как А. Н. Апухтин (ср. *Философские течения, 350 и сл.*), а также на Случевского и Сологуба (ср.: *Baer 1980, 125 и сл., 133 и сл., 182 и сл.*). За А. Голенищевым-Кутузовым в предсимволизме закрепился ярлык "поэта смерти" (ср. *Философские течения, 365 и сл.*); один из его ранних стихотворных сборников носит характерное название "Смерть. Колыбельная" [1875]: "...В землю потом свои кости сложите, | Сладко от жизни в земле отдыхать. |...| В людях исчезнет и память о вас — | Я не забуду..." (*Голенищев-Кутузов [1875] 1972, 238*); ср. также: "...Издалека с улыбкой ясной | Мне *Смерть* кивала головой!" (*Голенищев-Кутузов 1896, 384*); "Я б *умереть хотел* на крыльях упоенья, | В ленивом полусне, навеянном мечтой, |...| и снилось мне во сне, | Что я плыву... плыву и что волна немая | Беззвучно отдает меня другой волне..." (*Надсон, 112*); "...Надежды светлые, и юность, и любовь...| И все оплакано... осмеяно... *забыто*, | *Погребено* — и не воскреснет вновь!..." (*145*); "...Но жить я не могу: мучительная дума, | Неотразимая, преследует меня... |...| С тех пор как слово '*смерть*' — когда-то

только слово — | Мне в сердце скорбное ударило, как гром, — | Я в жизнь не верую — угрюмо и сурово | *Смерть, только смерть* одна мне грезится кругом!...|...| "Безумец! не страдай и не люби людей! |...| Окаменей, *замри*... Не трать напрасно силы! |...| Добро ли, зло ль вокруг, — *забвенье и могилы* — | Вот цель конечная и мировой итог!..." (*144—145*); "...Жизнь, как цепь, как тяжелое бремя гнетет, | *Призрак смерти* в тоскующих грезах встает, | И позорно упали бессильные руки..." (*157*); "...Что в борьбе и смуте мирозданья | Цель одна — *покой небытия*?" (*230*); "...С торжествующим, бледным лицом | Буду гордо вкушать я покой и *забвенье*, | И безмолвная *смерть* осенит меня черным крылом..." (*239*); "*Мертва* душа моя: ни грез, ни упованья! |...| В работе тягостной пылает голова..." (*249*).

Уже эти немногочисленные примеры демонстрируют необычайную ограниченность деструктивной, пессимистической, фиксированной на теме смерти мотивики предсимволизма: *смерть — сон — забвение — безмолвие — призрачность — усталость* и т. п. Ср. тютчевское уравнивание смерти и сна в рамках романтического противопоставления дневного и ночного миров: "Есть близнецы — два земнородных | Два божества, — то *Смерть и Сон*..." (*Тютчев, 147*). При переходе к предсимволизму и далее к декадентству это равновесие нарушается в пользу "тоски по смерти": "...*Умереть хотелось* с каждым звуком..." (*А. Фет, 194*). Ср. также у Минского: "Как *сон*, пройдут дела и помыслы людей. | Забудется герой, истлеет мавзолей |...| И кто-то будет жить не так, как жили мы, | Но так, как мы, *умрет бесследно*. |..." (*Минский 1972, 127*).

Согласно *H. Brzoza 1982, 184 и сл.*, мотив "Пляски Смерти" как тематически, так и конструктивно реализован во многих стихотворениях Сологуба. Брюсов (*Брюсов, "Федор Сологуб как поэт", [1910], VI, 283—290*) также видит в Сологубе в первую очередь поэта смерти, в космосе которого вместо солнца властвует "змей смерти" (см. выше о "лютом змее" в диаволической символике солнца): "...это строгие гимны во славу *Смерти*, избавительницы от тяготы жизни, и ее двух заместительниц — Мечты и Сна..." (*там же, 289*). А. Белый (*А. Белый, "Истлевающие личины", А, 96*) называет Сологуба "певцом смерти". О мотиве смерти у Гиппиус ср.: *О. 1972, 100 и сл., Т. 1971, 69 и сл.*; у Бальмонта: *Н. 1970, 137 и сл.*; о танато-поэзии Добролюбова ср.: *J. Grossman 1985, 107 и сл., 135; С. К. Кульюс 1985, 56; Е. В. Иванова 1981, 260.*

3. С. Киркегор, "Болезнь к смерти", 1849.

4. О женском обличии смерти в европейском модернизме, наиболее ярко выраженном в образах Саломеи или Иродиады у Гюисманса, О. Уайльда, Малларме и Валери, ср.: *М. [1933] 1970, 254 и сл., 265 и сл.; R. Delevoy 1979, 117, 162*. Критический (с позиций СII) отзыв об "Альме" Минского как о "триумфе тоски по смерти" см.: *З. Гиппиус 1900, 92*."Смерть как абстрактная красота" прославляется еще в маньеризме (*G. R. Hocke 1987, 82 и сл.*), "смерть становится иероглифом в чистом виде, 'чудной' загадкой, столь же инфернальной, сколь и божественной тайной" (*там же, 85*). В декадентстве "желание беспредельности (господства над Другим) сочетается с уничтожением Другого" (*A. Taeger 1987, 95*).

5. Ассоциация "жала" (змеиного жала смерти) с "языком" (в обоих значениях) в русской лирике закреплена пушкинским "Пророком", где язык трактуется

как “вместилище греха в человеке” (*B. Zelinsky 1975, 25 и сл.*). Позднее Лермонтов использовал кинжал как метафору поэта (ср. его стихотворение “Поэт”, 1838 г.; *там же, 177*).

(Поэтическое) слово как “оружие”, с одной стороны, отсылает к мифологеме “поэта-кузнеца”, с другой — к диаволическому (особенно ярко выраженному у В. Брюсова) мотиву “убивающего” (или “ранящего”) воздействия диаволического языка (реализующему фразеологизм “острого языка”, “острого слова” — ср. *К. Д. Бальмонт, “Кинжальные слова”, II, 21* и *“Безгласная поэма”, IV, 137*). “Жало смерти” (библейский мотив) в CI позитивно переоценивается как инструмент освобождения от жизни (ср.: *А. Г. Горнфельд 1916, II, 39; А. Белый 1911, 97*; о рассказе Сологуба “Жало смерти” см.: *Иванов-Разумник 1911, 12*). Сюда также относится пристрастие CI к садомазохистской “игре в казнь”, которой со страстью предается дьяволист: “Да, и жгучие *костры* | Это только сон *игры*. | Мы играем в *палачей*. | Чей же проигрыш? Ничей. |...” (*Бальмонт, “Костры”, БП, 254*); “Я в *застенке*. И пытка долга. | Но мечта мне моя дорога. | В *палаче* я не вижу врага. | Он ужасен, он странен, как сон. |...” (*БП, 237*); “Ты — *палач*, я — твой узник, *застенок* — земля | И орудие пытки — вся цепь бытия. |...” (*Минский I, 230*). — В связи с тематикой казни, “последних слов” приговоренного ср.: *Минский, “Последняя исповедь”, I, 46 и сл.*

XVIII
ДИАВОЛИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО-РЕЛИГИЯ

18.1. ИСКУССТВО КАК РЕЛИГИЯ

Преобразование религиозных, мифологических, архаико-примитивных структур и наследующих им еретических мотивов в эстетически-художественное и наоборот — эстетического в религиозное, является фундаментальным процессом, характерным для модернизма в целом. Этот процесс настолько сложен, что нередко начинает казаться, что обе трансформации происходят одновременно, пронизывают друг друга и взаимно релятивизуются[1].

К эстетизму (CI/1) без сомнения относится первый тип трансформации, то есть эстетизация и, следовательно, секуляризация религиозного и мифологически-магического; эстетизм — как религия искусства — занимает место религиозного. При этом все эстетические категории как в их направленности или экзистенциальной мотивации, так и в их конструктивной структуре наделяются религиозными (мифологически-магическими) функциями, репрезентируя тем самым соответствующие ценности.

Религиозно-мифологические элементы (символы, мифологемы) и структуры, переработанные в результате трансформации первого типа в модели CI/1, в панэстетизме (CI/2) вторым трансформационным шагом вновь ремифологизируются — они становятся элементами и структурами диаволического, "магического" символизма. Следует, однако, четко сознавать существенную разницу между этой черной магией (или беспредметной герметикой) и религиозно-мифопоэтическим символизмом (CII): символизм систематически критикует как "мистицизм" модели CI/2, так и "эстетизм", то есть декадентскую религию искусства модели CI/1. При всей нецельности саморепрезентаций модели CII и ее отличающихся друг от друга программ, в CII преобладают (в отличие от агностицизма и даже нигилизма раннесимволистской религии искусства) вера, надежда, утопическое или, скорее, эсхатологическое ожидание религиозного искусства, которое должно быть осуществимо как для отдельного человека, так и для всего народа в качестве синтеза всех познавательных и символических процессов.

В то время как религиозное в эстетизме модели CI/1 просто замещается эстетически-художественным (и при этом художник как создатель автономного "мира искусства" становится на место Творца или священника и пророка), магический символизм (CI/2) создает новые оценки и функции, но не новые содержательные элементы (не новые символы и мифы, как в мифотворчестве модели CII): диаволическая символика — это анти-символика, то есть она пользуется (уже секуляризированной в эстетизме) религиозной, магически-герметической, мифологической символикой либо контрадикторно-негатив-

но (то есть полагая противоположное), либо аннулирующе (то есть объявляя ее неопределенной или несуществующей). В противоположность этому второе поколение символистов не только осуществляет функциональную реорганизацию или чисто комбинаторные перестановки в рамках заданной (секуляризированной, эстетизированной) поведенческой и символической парадигмы религиозно-мифологического (как это имело место в раннем символизме), но притязает на созидание н о в ы х мифологически-религиозных систем символов и выстраивание на их основе нового образа жизни.

Очевидно, что оппозиция: "религия искусства" (CI/1 = эстетизм) *vs* "магический символизм" (CI/2 = диаволизм, панэстетизм): "религиозное искусство" (CII/1 = мифопоэтическое, метафизическое искусство) *vs* "иронический, гротескный, сатирический символизм" (CIII = символизм культуры) — как раз для первой пары (CI/1 *vs* CI/2) в своей линейности лишь весьма условно отражает в р е м е н н у ю преемственность соответствующих моделей. В отличие от этого последовательность CII/1 — CII/2 вполне однозначна как в трансформационно-эволюционном, так и во временном отношении.

Конкретно для раннего символизма это означает следующее: в общем плане можно говорить о с л е д о в а н и и диаволизма за эстетизмом или о переходе от эстетизма к диаволизму, но при этом необходимо учитывать, что диаволическая символика встречается уже с начала 90-х годов, тогда как м а г и ч е с к а я (парарелигиозная) интерпретация этой (негативной) символики начинает преобладать только к концу десятилетия. То же самое справедливо и в отношении подмены религиозного эстетическим. В эстетизме этот процесс в подавляющем большинстве случаев оценивается п о з и т и в н о (то есть искусство перенимает позитивные черты религиозного), а в диаволизме он, напротив, выглядит н е г а т и в н ы м или даже кощунственным: искусство воспринимается как анти-религия, (черная) магия художника как анти-магия, мистико-гностическая позиция художника-мага растворяется в бессодержательной, нигилистической п с е в д о г е р м е т и к е. В первом случае можно говорить скорее о тенденции к н е й т р а л и з а ц и и религиозно-мифологических структур, во втором — о тенденции к их (диаволической) н е г а ц и и. Она может осуществляться как путем аннигиляции противоположностей, так и посредством полагания собственной бессодержательности в качестве позитивного полюса (здесь, без сомнения, налицо наследие "черного романтизма").

Эстетика модели CII часто смешивается с эстетикой раннего символизма, то есть культ красоты у Вяч. Иванова (связанный с идеями Вл. Соловьева, Мережковского и др.), мифопоэтическая персонификация красоты в софиологии Блока и Белого, "литургия красоты" Бальмонта и т. д. — все это нередко ошибочно отождествляется с раннесимволистской "религией искусства" или во всяком случае недостаточно отграничивается от нее (*Минц 1980а, 100 и сл.*). В эстетизме прекрасное — как психически-духовная *красота*, так и конкретно-физическая *краса* (прежде всего у Бальмонта), но отнюдь не абстрактно-метафизическое *прекрасное* модели CII — это наиценнейший объект поклонения и основная творческая и жизненная цель художника. Художественные творения понимаются еще в смысле классицистической "эстетики произведения" как готовые формы статических и воспроизводимых а р т е ф а к т о в, как "вещи", которые достойны столь же восхищенного поклонения,

как и драгоценные камни, украшения или прекрасное женское тело; однако здесь уже расплываются столь важные для эстетики произведения границы между артефактом и его восприятием, искусством в узком смысле и эстетическим процессом, произведением и производством.

Искусство является той областью, в которой создается и почитается "красота" (в русском языке "красота" может обозначать и качество, и его носителя, то есть прежде всего женщину)[2]; красота — это ценность, абсолютность которой обеспечивается тем, что она нейтрализует все остальные ценности (разум, этику, официальную религию и т. д.) или подчиняет их. Программное требование Брюсова, высказанное им в стихотворении "Юному поэту" следует понимать именно в этом смысле: "...Третий [завет] храни: *поклоняйся искусству*, | *Только* ему, *безраздумно, бесцельно*..." (*Брюсов I, 99—100*). Претензии на исключительность ("только ему..."), специфика почитания ("поклоняться"), полный отказ от рациональности и утилитарности — все эти признаки традиционно приписываются религиозному умонастроению — или же ассоциируются с поклонением женщине, с мифологизацией любви, превращающей ее в религиозный акт (например, в рамках псевдорелигиозной эротики у Брюсова и Бальмонта).

Культ красоты, характерный для эстетизма, объединяет в себе — хотя еще поверхностно и примитивно — как религиозно-мистические, так и эротико-магические атрибуты в некоем синтетическом идеале (в случае магического диаволизма скорее следовало бы говорить об идоле и идолопоклонстве): "...Довольно! надежды и чувства | Отныне былым назови, | Приветствуй лишь *грезы искусства*, | Ищи только вечной любви..." (*Брюсов I, 133*). Объект страстной тоски ("любовь") уже из-за одной своей недостижимости, из-за того, что он представляет собой потустороннюю, "вечную" цель, приравнивается к религиозному; "словами и мечтами", то есть фантазией он невыразим и поэтому обладает признаками внеземного: "Умрите, умрите, слова и мечты, — | Что может вся мудрость пред *сном красоты*?..." (*Брюсов I, 105*)

В своем программном стихотворении "Отрады" Брюсов — теперь уже оглядываясь на ранний символизм на пороге модели СII — называет "четыре радости", которые придают осмысленность жизни художника. При этом сразу же вслед за поставленной на первое место "витальной радостью жизни" ("радость в сознании жить...",— *Брюсов I, 228—229*) называется поэзия — "...в огнях лучезарна! | Строфы поэзии — смысл бытия..." (*там же*). О двух других "радостях" речь пойдет далее в связи с магическим символизмом, здесь же для нас существенна именно оценка поэзии (совершенно конкретно: строф, стихотворений) как "смысла бытия", то есть наделение поэзии функцией, которая обычно признается только за смыслообразующими институтами (религией, философией, этикой), а не за смыслопередающими посредниками, такими как, например, искусство или другие виды культурной коммуникации. Только искусство может преодолеть погруженность человека во время и, следовательно, человеческую бренность, извлекая из времени и увековечивая "умерший миг", то есть непосредственность "здесь и сейчас" переживания: "И *умерший миг в искусстве* беспредельной жизнью дышит" (*Брюсов, Варианты, I, 584*). Только искусство избавляет человека от его погруженности в пространство (от его природности): "Все пройдет, лишь *мысль поэта* | Блещет *вечной* красотой... | Мне ли *слабую природу* | Звать соперницей своей?"

(*Брюсов, Вариант стихотворения 112, I, 584*). Для самооценки эстетика симптоматично посвящение Брюсовым своих "Chefs d'oeuvre" вечности, ибо — несмотря на прискорбное для него "грубое непонимание" со стороны публики — "поэтическое произведение не может умереть. Все на земле преходяще, кроме созданий искусства" (*I, 573*).

18.2. МАГИЧЕСКИЙ СИМВОЛИЗМ И ПУСТАЯ ГЕРМЕТИКА

Секуляризационное, эстетизирующее воззрение диаволического символизма на религиозно-мифологическую сферу двойственно, что подчас вводит в заблуждение: с одной стороны, религиозное понимается как каноническая, догматически-окаменевшая, институциализированная о р т о д о к с а л ь н а я (государственная) церковь, в целом отвергаемая, высмеиваемая и нигилистически отрицаемая, с другой стороны — н е о р т о д о к с а л ь н ы е подпольные и побочные течения (гностика, герметика, магия; манихейски-дуалистические ереси, секты и тайные культы вплоть до розенкрейцеров и масонов) рассматриваются как в основе своей позитивный отправной пункт при движении к с и н т е з у, осуществляемому эклективной, мозаичной религией искусства. Если первый вариант соответствует позиции просвещенного а г н о с т и ц и з м а, то во втором случае можно скорее говорить о п а н г н о с т и ц и з м е, который концентрируется лишь на негативной религиозности, сводя систему символов гностически-мистического или герметически-магического мышления и поведения к негативно-диаволическому, деструктивно-сатаническому антиполюсу.

Диаволический "мессия" как псевдопророк приносит весть неверия или не-весть, антипророческое откровение:

"Боги умерли" (в ницшевском смысле) — да здравствуют "божки", идолы:

> "...Ты, *Афродита*, *Астарта*? Те обе — старухи, | Смяты страстями, бледны, безволосы, беззубы...|...| В небе нет юности, юность земле лишь доступна; |...| Боги тебя недостойны — *им нет обновленья*. |..." (*Случевский. "Мертвые боги", 158—159*); "Из камня создал я *кумира*, | И с ароматами кадил | Я все дары земного мира | У ног бесчувственных сложил. |...| Но был к мольбам безмолвен *идол* | И скорбь души не усладил. |..." (*Фофанов, "Идол", 162*); "Я тот, чей страстный дух во всех *кумирах* века | Искал богов, но *идолы* обрел. |..." (*Минский, 38*); "Никуда не уйти от *суеверий*, | От *намеков и знаков*. Мы темные *мифы*. | Для себя самих непрочтенные иероглифы, | Отзвуки, предзвуки дальних *мистерий*. |...| И не знаешь, где святое, где низкое, | И кто глядит, далекий, стоокий | Во все мое слепое и близкое." (*370*)

Языческий, еретический, магический культ у Брюсова с самого начала ориентирован на лунное и направлен против солнечного:

"...И проза комнаты сменилась *волшебством.* | *Волшебница-луна,* ты льешь лучи напрасно. |..." (*Брюсов III, 226*); "...Он долго глядит на *небесные знаки*? | Какие *заклятья* он *шепчет* во мраке? |..." (*III 228*); "...Но рядом с ней — забытый силуэт [луны], | Забытый лик, *магически манящий,* | И новый хор из дали шлет ответ, | Невнятный гимн, *магически* манящий. |..." (*III, 235*); "...Я один из немногих, кто *верен прежним кумирам;* | В храме оставленном есть несказанная прелесть... |...| Что-то странное дышит в звуках античных гармоний ... | Это *месяц* зажегся на бледно-ночном небосклоне..." (*III, 247*)

Явно эстетический характер этой мистики становится все очетливей: "Есть *слова волшебства.* Вы всесильны, | Роковые слова о былом!..." (*III, 259*); "...Хорошо любить в *созвучии* | Верность буквы и черты, |... [гармония сфер сводится здесь к эстетическому правилу]..." (*III, 265*).

Переход от "магического символизма" к "негативной мифопоэзии" не является четким; связующим звеном становится присущий обоим агностицизм: "И вдруг все станет так понятно: | И жизнь земли, и голос рек, | И звезд *магические* пятна, — | И золотой настанет век. | Восстанут *новые пророки* | С святым сияньем вкруг волос, |..." (*III, 279*). Метаморфоза пророка неверия (CI/1) в псевдо-пророка (незамечаемой Богом) веры (CII/2) у Брюсова никогда не переходит границы религии искусства:

"...О, пусть и грядущий *пророк* | В этом мире земных *вакханалий* | Блуждает, всегда одинок [*пророк* и Агасфер здесь тождественны]" (*III, 241*); "...*Поэты властные,* избранники земли, | И вопят, и зовут! о нет! *не верю чуду*! | И я, как все, томиться осужден |..." (*III, 258*); "...Торжествовать! люблю я звуки, | Люблю моих *заклятий* власть, |..." (*III, 265*); "...Вновь солнца круг высоко, | Спокойный свет лучист, | И мой *венец пророка* | Торжественен и чист. |..." (*III, 262*).

В этом отношении диаволическую магию также можно было бы назвать "черной" магией[3], извращенной алхимией и герметикой, в рамках которых диаволист занимает позицию Люцифера, Антихриста, демиурга и в своей художественно-алхимической деятельности создает анти-космос[4], то есть — с точки зрения "белой магии" и позитивной мистики — порождает хаос, исполняет "черное дело" дьявола и отдает себя злым духам, демоническому началу[5].

В первой половине 90-х годов слова "маг", "магический", "мистический" становятся неспецифичными синонимами чего-то таинственного, иррационального, что с таким же успехом можно было бы обозначить словами типа "божественный", "нездешний", "неземной" — так например, в стихотворении Брюсова "В магическом саду" (*Брюсов I, 76—77*) или у Бальмонта: "...Пока ты человек, будь человеком | И на земле земное совершай, | Но сохрани в душе огонь нетленный | Божественной *мистической тоски,* | Желанье быть не тем, чем быть ты можешь..." (*Бальмонт, 81*). Такая весьма общая характеристика "мистического" у Бальмонта, которая, в сущности, исчерпывается напускной, модной и "завлекательной" загадочностью (в традиции таинственного, романтического героя), типична для диаволической эстетизации религиозно-мифологического.

Центральная фигура гностической герметики — Гермес Трисмегист — у Бальмонта также диаволизируется:

"*О Гермес Трисмегист*, троекратно великий учитель, | Бог наук и искусств и души роковой искуситель! | Ты мне передал власть возрождать то, что сердце забыло, | Как Египет весной возрожден от разлития Нила. |...| Недостойный металл в благородный могу превращать я, |...| И умерших людей я к загробным мирам приобщаю. |...| Ты в венце из огня предо мною, о бог многоликий, |..." (*Бальмонт БП, 187*); "...Ты был всегда неотразимо-цельным, | Властительным, как голос из могил, | С лицом *волхва*, каким-то запредельным. |..." (*IV, 76*).

Стилизация Бодлера под "мага и чародея" в этом контексте представляется вполне последовательной: "Как страшно-радостный и близкий мне пример, | Ты все мне чудишься, о царственный *Бодлер*, | Любовник ужасов, обрывов и химер! | Ты, *павший в пропасти*, но жаждавший вершин, |...| Ты, между варваров *заложник-властелин*! |...| Ты, знавший *Женщину*, как *демона* мечты, | Ты, знавший *Демона*, как *духа красоты*, | Сам с женскою душой, сам властный демон ты! | Познавший таинство мистических *ядов*, |...| Ты — дух, блуждающий в разрушенных мирах, |...| Ты — черный, призрачный, отверженный монах! | Пребудь же призраком навек в душе моей, | С тобой дай слиться мне, о *маг и чародей*, | Чтоб я без ужаса мог быть среди людей! " (*Бальмонт БП, "К Бодлеру", 88*).

Эта стилизация поэта под "мага" или "мистика" напоминает — особенно у Брюсова — маскарад, который поэт лишь отчасти принимает всерьез и который поначалу имеет вид всего лишь костюмированного, исторического или фольклорного, представления. Рассмотренный выше лунный мнимый и теневой мир вполне может быть показан и при магическо-мистическом освещении:

"...Ее он увидел в *магический* час; | Был вечер лазурным, и запад погас, | И первые тени над полем и лесом | Дрожали, сквозили ажурным навесом. | В *таинственном* храме весенних теней, | Мечтатель, он встретился с грезой своей..." (*Брюсов, "Идеал", I, 135—136*); "Месяца свет электрический | В море дрожит, извивается; | Силе подвластно *магической*, | Море кипит и вздымается..." (*I, 164*); "Звездное небо плывет надо мной. |...| В небе холодном мерцанье планет, | В небе порядок кругов и движений." (*"Астролог", I, 157*).

Эстетизм понимает магию и герметику не столько как сложную систему символов, позволяющую развернуть собственный мифопоэтический космос, сколько как один из многих источников метафорики искусства (или художника): художник пребывает в сфере "мнимости" (призрачности) как иллюзионист, маг слова (ср. "Магию слов" Бальмонта) и алхимик: "*Золото сделал я*, золото — | Из *солнца* и горсти *песку*. | *Тайна* не стоила дорого, | Как *игра* смешна старику... " (*Брюсов, "Золото", I, 233—234*). Здесь любопытна ха-

рактерная для диаволизма трактовка "золота" (или "солнечного"), которое в руках диаволического ("черного") мага сводится к простой игре воображения, превращается в "фальшивое золото" фиктивной проекции самого "мечтателя": "*Мир создан волей мудреца* |...| И тени страстного лица! |..." (*там же*)[6].

Художник как маг, алхимик, герметик — это лишь одна из многих метафорических фигур, которые в своей совокупности служат аллегорией шопенгауэровской философии "мира как воли и представления". Мнр как результат проекции через диаволического художника — это и с к у с с т в е н н а я, удаленная от непосредственного эмпирического опыта мнимая и теневая область (то есть "мир искусства"). Он, однако, имеет преимущество перед повседневным внешним миром: он ближе к тайнам мира трансцендентного и делает их явными — хотя и в зашифрованном виде. Поэт как демиург (своего) мира проекций одновременно сам является творением внешнего мира: когда он проецирует свой мир на мир внешний, то в самых обыденных случайностях он выявляет таинственный, второй уровень, значение которого может расшифровать только о н. Здесь мы сталкиваемся с симптоматичным для раннего символизма ограниченным пониманием символа, согласно которому в с е (в том числе и самые второстепенные и незначительные) явления повседневного мира становятся знаками или и н д е к с а м и ("предзнаменованиями") второго, скрытого, герметического уровня. Этот уровень, однако, — в чем существенное отличие от мифопоэтического символизма — никоим образом не определяется более точно и не встраивается в архетипическую, универсально-символическую, мифологическую, культурно-символическую или иные системы.

Герметический дискурс диаволического, магического символизма пуст, он является "пустым обещанием" в том смысле, что, принимая позу таинственности, производя впечатление обладания сверхчувственным знанием, он, в конечном счете, не предъявляет никакого позитивного символического содержания. За герметической позой нередко следует остраняющий, разоблачающий намек на то, что оккультный пласт значений — это просто результат мечтаний, ночных видений и галлюцинаций. Для диаволиста существенно, таким образом, лишь простое ощущение, стимулирующее в о з д е й с т в и е таинственного — но не его системность и пронизанность символическим: "*...Как все слова необычайны*, | *Так каждый миг исполнен тайны.* | Из жизни бледной и *случайной* | Я сделал *трепет* без конца!" (*Брюсов I, 234*). Дело не в открытии и отгадывании тайны, но во влечении к таинственному и трепете перед ним, возникающем вследствие особого отношения к повседневной действительности, вследствие остраняющей установки, при которой самые банальные феномены становятся сигналами, и н д е к с а м и мира проекций, творимого наблюдателем. Диаволист однако не верит в то, что эти индексы свидетельствуют о реальных соответствиях; сама сущность индексных выражений такова, что для них не свойственна репрезентативная символическая функция (понимаемая в смысле СII как изображение или эманация Абсолюта, как *realiora* в *realia*). Индекс — это как бы застывший ж е с т указания на "нечто", вся привлекательность и эстетическая значимость которого состоит именно в его неопределенности и невыразимости. В этой связи выясняется также функция рассмотренных выше приемов акоммуникативного (негативного, неопределенного, лишенного адресанта и адресата) сообщения — она

состоит в пустой отсылке к псевдогерметическому дискурсу. Единственная действительность, на которую указывают все герметические индексы, — это неопределимая природа самого творящего художника, становящегося богом-творцом действительности, которая с точки зрения повседневности выглядит как сон и мечта:

Случайность и намеренность —
Их *разум* разделил,
Не *верю* я в уверенность,
И в силу наших сил.

Творим мы волю божию,
Намеренья Судьбы, —
Идем по бездорожию
В оковах, как рабы.

Но жажда совершенного —
Величия залог.
Мы выше мира тленного,
И в наших душах — бог.
(*Брюсов I, 236*).

Все "случайное" повседневного мира для художника-демиурга превращается в преднамеренное и необходимое в созданном им самим мире мечты, который в свою очередь предстает миром теней для того, кто наблюдает его с точки зрения дневного мира. Каузально-эмпирические связи, которые в дневном мире предполагаются устоями миропорядка, в ночном мире теряют свою данность (очевидность) и действенность, они приобретают вид "случайностей" и заменяются иным принципом эквивалентности, репрезентирующим герметическое, потустороннее здание "беспредельной поэмы" с помощью таинственных, трудно различимых (непознаваемых) "созвучий". Свое наиболее четкое выражение эта концепция магического символизма нашла в стихотворении Брюсова "Случайности" (*I, 217—218*):

Я верю всегдашним *случайностям*,
Слежу, любопытствуя, миги.
Так сладко довериться крайностям,
Вертепы менять на вериги.

Раздумья свободно качаются,
Покорны и рады мгновенью;
И жизнями жизни сменяются...
Действительность кажется тенью.

Я быть не желаю властителем
Судьбы, подчинившейся мере.
Иду я по звездным обителям,
Вскрывая безвестные двери.

Все дни направляются *случаем*, —
Могу упиваться я всеми, —
И ночи подобны *созвучиям*
В одной *беспредельной поэме*.

Следующие цитаты выявляют амбивалентную природу *случайности*: с одной стороны, она оценивается позитивно как чарующая *неожиданность* и мимолетная *неверность* диаволической эротики, с другой стороны — *случайное* может пониматься как признак земной относительности и произвола:

"...Желаю *случая, неверности*, | Влюблен в *движение* и в *стих*. | О, как люблю, люблю *случайности*, | Внезапно взятый поцелуй, | И весь восторг — до сладкой крайности, | И стих, в котором пенье струй." (*Бальмонт IV, 75*); "...И как для закоснелых пьяниц — водка, | В гармонии мне дорог *произвол*; |..." (*БП, 173*); "Иду в смятеньи чрезвычайном, |...| Я в неожиданном, в *случайном* | Свои порывы узнаю. |..." (*Сологуб V, 109*); "*Случайная* дорога... |...| Для смерти — здесь чертог, | Для *случая* — дорога. |..." (*V, 60*); "С балкона *случайной* улыбкой | Порадовал кто-то меня. |..." (*I, 152*); "Сквозь мир *случайностей*, к живому роднику, |...| Весь мир *случайностей* отдам я за него, | За оправдание мечтанья моего, |..." (*Бальмонт II, 83*); "...Мечтать же о дне *неслучайном*. | Навеки запретном и тайном, | Отрадно. |." (*Сологуб V, 88*); "...С тех пор не властны надо мной | *Случайных* слов и дел обманчивые чары, |..." (*Минский I, 204*); "*Случайное* не властно надо мною. |...| Я сам — своя судьба и вечен оттого." (*I, 209*); "...Тебе, *случайностей* рабу, | Довольно быть на миг обласканным Фортуной |..." (*там же*); "...О, *случайные* свиданья..." (*196*); "...Любить людей — за что? Любить слепцов, как я, | *Случайных* узников в *случайном* этом мире, | попутчиков за цепью бытия, |..." (*35*); "*Случай* свел нас детьми, но не *случай развел*, | И не им наши *жизни разбиты*. |..." (*195*).

В одном из вариантов "Сонета к форме" (1896) (*Брюсов I, 566*) абсолютизируется именно эстетический аспект герметического и мистико-фантастического миропонимания в противовес возможной религиозной или мифологической интерпретации: жизнь, витальная интенсивность переживания ("в мгновении") не поддаются исчерпывающему обьяснению и по сути своей бесцельны; в этой неопределимости и скрывается их настоящая тайна, которую не следует пытаться всеми силами разгадать, но должно пережить ее суггестивную ауру:

Есть *ласково-мистические связи*
Меж запахом и контуром цветов,
Есть бледный свет мелькающих фантазий,
А каждый миг исполнен *тайной* слов.
Я весь дышу аккордом мирозданья,
Всегда дрожит тревожная мечта,
И для меня блаженство и страданья,
И день, и ночь — все *блеск и красота*.

Художник-демиург ставит ни во что власть и влияние в дневном мире:

"...Что в будущем восторжествуем мы, | Я знаю. | Я *власть* над миром в людях прозреваю. | Рассеется при свете сон тюрьмы, | И мир дойдет к предсказанному раю. | Не страшно мне и царство нашей тьмы: | Я не один спешу к иному краю..." (*Брюсов I, 230*); "И в этот краткий срок земной, | Из вещества сложась земного, | Как мог обресть я мысль и слово | И *мир создать себе живой?...*" (*Сологуб, 200*).

Если додумывать до конца все следствия диаволического, то порожденная воображением действительность мечты ("жизнь — сон", "сон бытия") воистину эмансипирована от пространственно-временных и каузальных категорий, от пределов и телеологии жизни и прежде всего от монологичного Я-сознания. Однако одновременно "мечтатель", распоряжающийся как "чистая воля", как тотальная субъективность, не располагает более никакой объективируемой идентичностью, потому что он расточился в "сонмах бесчисленных Я" и уже не может установить разницу между *сном, мечтой* и *обманом, изменой*.

В целом ряде стихотворений Брюсова и Бальмонта поэт предстает зачарованным или заколдованным суггестивными "нашептываниями" мага-заклинателя (*шепот* здесь является магически-демоническим атрибутом): "Тени, и люди, и боги, и звери, | *Время, пространство, причина, и цель*, | Пышность восторга, и сумрак потери, | Смерть на мгновенье, и вновь колыбель. | *Ткань без предела, картина без рамы*, | Сонмы враждебных *бесчисленных «я»*. | Мрак отпаденья от вечного Брамы, | Ужас мучительный, *сон бытия...*" (*Бальмонт, "Майя", 133*).

Диаволическая сущность мира искусства состоит именно в том, что у его истока стоят негация и уничтожение сущего, истощение бытия при обращении реалий в теневые знаки, а символов (как откровений абсолютного) в намеки неопределимого, неразличимого, непознаваемого. Вследствие этого демиург наделяет все свои творения собственным не-бытием и неподлинностью собственного (само)сознания: "...*Я создал мир* со всем его страданьем. | *Струя огонь, я гибну сам, как дым*. |...| И понимая всю *обманность* чувства, | *Игру теней, рожденных в мире мной*, | Я, как *поэт*, постигнувший искусство, | Не восхищен своею глубиной..." (*Бальмонт, 120*). Поэт-демиург уже не может провести черту между знаковым языком мира снов ("Я чувствую, что эта жизнь есть сон", — *там же*) и языком предметов, между творцом и сотворенным: "Но, видя в *жизни знак* безбрежной воли, | *Создатель, я созданьем не любим*. | И, весь дрожа от нестерпимой боли, | Живя у самого себя в неволе, | Я ранен насмерть разумом моим" (*там же*). В своем "Сне пророческом" (*Брюсов I, 37—38*) Брюсов также изображает поэта как искушаемого, которого соблазняют тени его собственных снов в виде обманчивых демонов, обещающих ему власть над миром, который, однако, как выясняется, фиктивен: "...Ты будешь жить!... |...| Замрешь не раз в порыве страсти пьяном...| Но будет все — *лишь тенью, лишь обманом!...*"

Неразрешимое противоречие диаволического миропонимания состоит в том, что посюсторонний мир является, с одной стороны, лишь "тенью" иного (потустороннего) мира и одновременно проекцией, продуктом воли и представления поэта-демиурга: в первом случае "тени" — это скрытые, "тайные

знаки" потустороннего мира (ощупью формулируемые в полных предчувствия пророческих "мечтах"), которые *poeta vates* читает как апокалипсические предзнаменования. Во втором случае *тени* являются как бы "знаками без сообщения", отзвуком языка (*снов*), знаками, которые не способны быть референтами, но могут быть лишь рефлектированы (ср. оппозицию *сон / мечта*):

> "Каждый миг есть *чудо и безумье*, | Каждый трепет непонятен мне, | Все запутаны пути раздумья, | Как *узнать, что в жизни, что во сне*? |...| Каждый камень может быть чудесен, | Если жить в медлительной тюрьме; | Все слова людьми забытых песен | Светят *таинством* порой в уме. | Но влечет на ярый бой со всеми | К жизни, к смерти — жадная мечта! |...| Мы на всех путях дойдем до *чуда!* | *Этот мир — иного мира тень*. | Эти думы внушены оттуда, | Эти строки — первая ступень." (*Брюсов I, 225—226*).

Неидентичности диаволиста в самом себе и с самим собой (как творца и сотворенного, как властелина своих снов — то есть собственного, проецируемого мира искусства — и как провозвещателя божественного творения в своих мечтах) соответствует двойная природа мира: "...Этот *мир двояко бесконечен*, | В тайнах духа — образ мой исчез; | Но такой же тайной *разум* встречен, | Лишь взгляну я в *тишину* небес." (*там же*).

Как диаволист, поэт является негативным пророком, который обращаясь к знамениям потустороннего мира, теряет из виду приметы своего собственного душевного мира — и наоборот: "Давно ушел я в мир, где думы, | Давно *познал нездешний свет*. | Мне странны красочные шумы, | Страстям — *в душе ответа нет...*" (*Брюсов I, 101*); "И жить *неземным* на земле..." (*I, 102*); "Нездешнего мира мне слышатся звуки, |...| Земля мне чужда, небеса *недоступны*, | Мечты навсегда, навсегда *невозможны...*" (*I, 101*).

Эту амбивалентную позицию того, кто "одарен" ясновидением (*Брюсов, "Мучительный дар", I, 101*) имеет в виду Гиппиус, когда в своем знаменитом стихотворении "Надпись на книге" (*Гиппиус I, 39*) она представляет поэта как "жизнетворца", который вдыхает свою жизнь в "абстрактное", то есть в свои представления и в неопределимые, обрывочные, неуловимые феномены: ("Мне мило *отвлеченное*: | Им *жизнь я создаю...* | Я все *уединенное*, | *Неявное* люблю"), но одновременно он же превращается в "раба" этих "таинственных слов", своих собственных герметических речей и своего искусственного мира ("*Я — раб моих таинственных*, | Необычайных *снов...*"). Поэт не является хозяином своего языка (и, стало быть, своего языкового мира), ибо для языкового выражения "единственного" (однократного мгновенного переживания: "речи единственные " перекликаются здесь с вышеупомянутым "уединенным", то есть "уникальным") он не может найти "здешних слов" (повседневного языка): "Но для речей единственных | Не знаю здешних слов...".

Диаволический мотив "не-способности верить" в CI в значительной степени равнозначен мотиву "не-способности любить"; из агностического скептицизма немедленно вырастает провоцирующее "не-желание верить", коренящееся в собственной недостоверности и ничтожности: *religio* человека с потусторонним (в CI часто обозначаемое как *связь*) прервано, что несет от-

дельному человеку одновременно и освобождение, и изоляцию: "...Та *связь незримая*, которой человек | Был связан с вечностью и связан со вселенной, | Увы, *порвалась* вдруг! Тот светоч сокровенный, | Что глубоко в душе мерцал на самом дне — | Как называть его: *неведеньем иль верой?* — |...| *Не верь* — и знай, что он *не верит* сам себе! |..." (*Минский, 34*). "Ложь" с этой точки зрения как бы реабилитируется, наделяется своего рода освящающей функцией: "...*Ложь... Защитницу искусств*, хранительницу знаний, |...|*Ложь, храм воздвигшую добру* |...|*Ложь*, громко ищущую Бога. |..." (*43*). Диаволический агностицизм мечется между безразличием и богоборчеством:

> "...Есть мысли, — в них зияет *разрушенье*. | Есть музыка *безумно-дерзких* слов |...| Дитя с огнем во взоре — Дерзновенье | Дали мне молот. Я *разбил богов*, | Разрушил храм — и пал в изнеможеньи." (*Минский, 69*); "Не все ль *равно, кому молиться* и о чем. |...| Потом душой владел Христос, | Теперь, союз расторгнув мнимый, |...| Молюсь, о девушка, на цвет твоих волос." (*74*); "...Я слишком мал, чтобы *любить и верить*. | Душе по силам только страсть иль жалость |..." (*86*); "*...Не жду и не верю.* | В неведомый час | Пред замкнутой дверью | Стою, не стучась. |..." (*352*).

Целый ряд стихотворений Минского можно прямо назвать "анти-молитвами", "молением о не-способности молиться" — ср. *Минский, "Верую", 353,* а также:

> "Мой *бог не в небесах*, | *Мой бог не на земле*, |...| *Не нужен людям бог*, | Но мы нужны ему. |...| Ты лишь играешь *роль* | В *мистерии чужой*. |...| Не в силах изменить | Предвечный *текст актер*. |...| Играй и, роль сыграв, | Будь зритель и судья. | И, может быть, ты прав, | Сказав: «*Бог это — я*»" (*366*).

Диаволический агностицизм Брюсова имеет своим источником — так же как его поза "не-любви" — сладострастную позу самоуничижения (или мазохизма); хорошо знакомый по аскетическим писаниям мотив "самопроклятия" у Брюсова (не без влияния *poètes maudits*) секуляризуется, превращаясь в позу эстетического своенравия: "...И молча я смотрю на символы *любви*, | Не подходя к распятью. | Христос! Забудь меня, напрасно не зови, | Оставь меня *проклятью*!" (*Брюсов III, 215*); "...И сам узнаю свой бесформенный бред, | И бьюсь — и спасения нет... |..." *III, 224*); "...И *холодный бог Спинозы* | Для меня и нем, и глух. |... «Ты — один», — мне кто-то скажет, |...| Так понятен бесконечный | И предвечно-*мертвый* бог." (*III, 226—227*). Эстетическая вера без колебаний принимает в расчет внутреннюю непрочность и "недостоверность" обоготворяемой Красоты: "*...Ложь красоты*, — |..." (*III, 236*); "...Сладок миг обмана, |...| *Веря* на минуту | *Красоте земной.*" (*III, 241*). Эстетическое *credo quia absurdum* нацелено на суггестивную привлекательность (с точки зрения его эстетического воздействия "недостоверного"): "...Иду по ней и к *тайнам мира*, |...| Да снидет к нам обоим *вера* | *В безвестный путь.*" (*III, 268*). Для Брюсова и после 1900 года объекты веры остаются лишь "тенями", обманами чувств и проекциями: "...Не так ли мы, в сем мире дольном | *Иного мира ловим*

тень | И рвемся в ужасе невольном | Вступить на высшую ступень." (*I, 262*)."Жена, облеченная в солнце" — сердцевина эротико-мистической "Любви" в символистской мифопоэзии — у Брюсова редуцируется до обманного обличия, чье назначение "водить по кругу": "...Ты видишь: я в *короне звездной* | — Зачем же ты приходишь вновь | Тревожить мукой бесполезной? |...| — Твои обеты — лишь *обман*. | Твои пути — *пути по кругу...*" (*III, 263*).

Мотив *poeta vates* поначалу служит лишь оправданием непонятности поэтической речи или обоснованием непонимания современников, которые не способны следовать предчувствиям и предвестиям: "...Но, когда настанут мгновенья, | Придут существа иные. | И для них мои *откровенья* | Прозвучат как песни родные." (*Брюсов I, 100*). Непонятность поэзии — это "еще-не-понятость" вести, неотчетливость ожиданий, время исполнения которых абсолютно неведомо: "...И вот я томлюсь от *больных ожиданий*. | *Нездешнего мира* мне слышатся *звуки...*" (*I, 101*); "...Мысль полна *глухих предчувствий*, | Голос будущего слышит... | Пусть же в строфах, пусть в искусстве | Этот миг навеки дышит!" (*I, 112*); "...Сладко *предчувствие* дня, | Томен цветов аромат." (*I, 126*); "...Плачьте в *предчувствии* нового..." (*I, 232*); "Все исполнено *предчувствий*, | Дуновенья смерти слышит..." (*Вариант, I, 584*).

Только учитывая грандиозность масштабов использования мотива *ожидания* в жизненной символике СП, можно оценить всю радикальность диаволического анти-адвентизма[7]:

> "Только что сердце молилось тебе, |...| Больше *не хочет молиться и ждать*, | Больше не может страдать. |..." (*Бальмонт БП, 142*); "...Мой таинственный голос | Для кого прозвучал? | Как подрезанный колос, | Я на землю упал. | Я *не слышу ответа*, | Одинокий иду. | И от мира *не жду* | Ни привета, ни света. | ..." (*Сологуб IX, 96*); "...И *чужд* я больной укоризне, — | Теперь мне осталось от жизни | Немного. | *Не знать и не ждать* перемены, | Смотреть на докучные стены | Досадно. |...| Да он никогда *не настанет*, — | И кто мое сердце обманет | Гаданьем? | Не мне утешаться и верить, | И темные пропасти мерить | *Желаньем.*" (*V, 125*); "Скоро солнце встанет, |...| Но *не буду ждать*, — | Не хочу томиться: |..." (*I, 36*); "...Я лежу в дыму курений, | Как бессильный *бог*. | Я *не жду* ни чьих молений, — | Лишь тебя, мне *чуждый* гений, | Призываю в свой чертог. |..." (*V, 143*); "Я иду путем опасным, |...| С *ожиданием напрасным* | И с мечтою *бесполезной.* |..." (*I, 72*); "...И к Отцу возвращаюсь |...| *Ничего не хочу* | И ничем не прельщаюсь. |..." (*IX, 96*); "...*Безнадежный* и близкий закат, | Не твоя ли колышется тень |..." (*V, 100*); "...С изнемогшей душой неразрывны | Впечатленья *погибшего* рая, |..." (*I, 28*); "...*Не свершится* завет воскресения | Никогда и нигде для земли." (*I, 167*); "...И как ни *жди*, но, если тщетно ждешь, | Есть роковой предел для *ожиданья.* |..." (*Бальмонт III, 213*); "Жажду наслажденья | В сердце победи, | Усыпи волненья, | Ничего не жди." (*БП, 100*); "Нет не могу я заснуть, и *не ждать*, и смириться, |..." (*I, 66*).

В процитированном выше стихотворении Брюсова о четырех радостях жизни (*"Отрады", I, 229*) последней — и наиболее ценной — радостью на-

зывается радость "предчувствий": "...Радость последняя — радость *предчувствий*, | Знать, что за смертью есть мир бытия..."

Вина диаволического пророка состоит в его неспособности верить в непосредственную реальность ожидаемого и в (языковые или образные) символы: для диаволиста ожидание само по себе становится выражением бессмысленности: "...Кто судит *порок*, *опровергнутый* вечною целью? | Чужой как чужой он владел этим сердцем |...| А небо дарует мне сердце *пророка."* (*Добролюбов II, 64*). Остается однако возможность того, что темная "чужеродность" пророческих слов поэта адекватна тому Иному, Невыразимому и Непостижимому, что "грядет":

> "*Я предвижу*, о отдаленнейший из потомков моих, какая огненная и до необычайности и непредвидимости чуждая струя зашипит по развертывающимся жилам твоим, в каком вечном стремлении перехода живет душа твоя. Но не гордись и чрез многие равнодушные годы вспомни, что я так подробно *предвидел тебя* и тех же лучей лепетаньем гордился. Весом и блаженством мы будем неравны, но в тебе есть кровь моя, в тебе смерть моя! ибо ты возвышаешься на обломках моих. О! пусть и смех надо мною, если он нужен, пусть и лихорадочное недоверие моей сравнительной недвижности и ужасному бесчувствию скал. Но вспомни хотя на мгновение, что во мне лежали и только случайно не вспыхнули зародыши всех мыслей и движений твоих, что я так подробно *предвидел тебя* и воссоздал заранее живого тебя и твою удесятеренную жизнь." (*Добролюбов II, 17*).

Поэт снова и снова жалуется на неудачу попыток воссоединения своих проекций с предчувствиями потустороннего в некую идеальную фигуру, в которой уже угадываются намеки на ту мифологизацию женского начала, которая позднее будет реализована в СII в образе *Незнакомки* в ее многочисленных обличиях: *Софии, Прекрасной дамы* и др.[8]:

> "Ты прошла *недоступно небесной* | Среди *зеркал*, | И твой образ над *призрачной* бездной | На миг дрожал. | Он ушел, как в пустую безбрежность | Во глубь стекла... | И опять для меня — *безнадежность*, | И смерть, и мгла!" (*Брюсов I, 130*); еще ярче это проявляется в стихотворении "Женщине" (*I, 179*): "...Ты — *женщина*, и этим ты права. | От века убрана короной звездной, | Ты — в наших безднах *образ божества!* |...И молимся — от века — на тебя!"; "*Образ женский* недоступный..." (*I, 215*); "О *царица моя*! Кто же ты? Где же ты? |...| Обманули мечты... |...| Кто же ты, | *Чаровница* моя?" (*Сологуб, 140—141*); "...Но *ты не являлся*. | И сегодня не видно тебя, и сумраком веют все комнаты" (*Добролюбов, II, 21*).

Недоступность, непостижимость "(небесной) красоты" составляет суть ее диаволической привлекательности:

"Чем *недоступней*, тем прекрасней, | Чем дальше, тем желанней ты, — | И с *невозможностью* согласней | Твои жемчужные мечты, |...| Тебе чужда земная речь, — | *Недостижимая богиня!* | Земля — темница и пустыня, — | И чем бы ей тебя привлечь?" (*Сологуб IX, 133*); "Радость навек для тебя *недоступна*, | *Напрасны* одинокие мечты, | Не потому, что ты преступна. | Не потому, что безумна ты. |..." (*V, 152*); "...И ты зовешь меня напрасно |...| Внимая зову безучастно, | Я за тобою не иду. |...| Твои восторги и кручины | *Непостижимы* для меня. |..." (*I, 131*).

У Бальмонта диаволическая возлюбленная (или любовь) является воплощением принципа "не-слиянности" — в противоположность СII, где "слияние" становится ключевым понятием (эротического) *unio mystica*:

"В нас разно светит откровенье, | И мы с тобой *не властны слиться*, |...| Мы два различные явленья, | Моей душе с твоею больно. |...| Но, брат мой, ты мой враг заклятый. |...| А я — стихийно-разрешенный, | Живу стремительной мечтою." (*Бальмонт IV, 77*); "Я сидел с тобою рядом, | Ты была вся в белом. | Я тебя касался взглядом | Жадным, но несмелым. |...| Я — с своим *виденьем* странным — | В *сказке* летаргии. |...| Но застыл я, твердо зная, | Что любовь — страданье. |...| Я застыл, как изваянье, | Знаю: нам *не слиться*. |..." ("*В белом*", *БП, 308*); "Зачем же — дух стремления, | В разлуке с *Красотой*, — | Я жажду *отдаления* | От родины святой! | Я — искра, *отступившая* | От солнца своего | И бога позабывшая — | Не знаю для чего!" (*БП, 118—119*); "Но стены! Стены суть черты, | Границы смежной темноты, | Где тоже кто-то в поздний час, |...| И два, один с другим, молчат, | И в душах сатанинский чад, | И двум их близость говорит, | Что *атом с атомом не слит*." ("*Границы*", *V, 62*); "О, как ты далек! *Не найти* мне тебя, не найти! | Устали глаза от простора пустыни безлюдной, |..." (*БП, 144*); "...*И нет мне слияния*, вечно — изгнание, | Я — греза, я — *призрак* любовницы брошенной." (*БП, 305*); "...Что, бросив обманы земные, | Я правды Небес *не достиг*." (*I, 240*); "...Можно горько бояться, что светлые хлопья тумана | *Разойдутся — не слившись*, умрут — слишком рано. |." (*II, 38*); "В тот миг *расставанья* в нем умерло что-то, |..." (*III, 146*).

Для эстетизма характерна религиозность б е з веры, то есть редукция религиозного до обычая, до парарелигиозной самостилизации, не направленной к спасению или преображению (как в СII). Единственным общим моментом в эстетической и религиозной позициях является анти-прагматическая, анти-этическая, анти-социальная или — в позитивной дефиниции — самоценная, аморальная установка.

Вслед за эстетикой "чистого искусства" 60-х и 70-х годов XIX века, молодой Мережковский совершенно недвусмысленно отделяет религию искусства от морально-этической, институциализированной официальной религии:

"Я *людям чужд* и *мало верю* | Я *добродетели* земной: | Иною мерой жизнь я мерю, | Иной, *бесцельной красотой*., | Я верю только

в голубую | Недосягаемую твердь. | Всегда единую, простую | И *непонятную*, как смерть. | О небо, *дай мне быть прекрасным*, | К земле сходящим с высоты, | И лучезарным и бесстрастным, | И всеобъемлющим, как ты." (*Мережковский, 9*).

Эстетизированая позиция "пустой" религиозности неоднократно мотивируется признанием в мало-верии или не-верии ("я мало верю"). Такой агностицизм типичен для неизменно диаволической позиции почти всех представителей модели CI еще на рубеже столетий, что и объясняет — порой приводящее к недоразумениям — восстановление символов и элементов диаволического мира в рамках CII: "...Я древних заклятий *не знаю* | На той стороне бытия, | И если я кровь проливаю, | То кровь эта — только моя." (*Сологуб, 285*); "Предстоящих несчастий предтечам, | *Я не верю* приметам и встречам | И пугающим снам, |..." (*287*); ср. также у молодого Блока: "*Без веры в Бога*, без участья | В скитаньи пошлом гибну я, |...| Я и *без веры* живой, | Мне и надежды не надо! |...| *Веры* мне жизнь не дала, | Бога везде я искал, |..." (*Блок I, 387—388*).

Формула Ницше "Бог мертв" в CI либо объявляется результатом "безбожия" ("не-верующего"), либо перетолковывается как объективная данность — вплоть до декларации тождества "Бог есть смерть":

"Впечатления *случайны*, | Знанье *ложно*, | Проникать в святые тайны | *Невозможно*. |...| Все докучные да злые | Небылицы. | С ними быть, — и лицемерить, | И таиться, — | *Но не хочет сердце верить* | И молиться." (*Сологуб I, 114*); "...О, как томительно *не знать*, | Того, что сердцу вечно ясно, | И неустанно вопрошать, — | И вопрошать *напрасно*!" (*V, 61*); "В долине той себе кумира | Я из печали сотворил, | И *не искал иного мира*, | Иных, блистательных светил." (*I, 174*); "...И приносим жертву Богу, | Службу ясную поем, | Но к заветному порогу | Человека не зовем." (*I, 30*); "...Не хочет жизни Бог, | И жизнь не хочет Бога." (*V, 60*); "*Я не знаю*, где правда и свет, | *Я не знаю*, какому молиться мне богу..." (*Минский, 393*); "К тайне тайн, к сердцу мира искал я дорогу, | К изначальному праху, к *умершему* Богу." (*348*); "Чрез сумерки сомнений, ночь *безверья*, | Чрез темные, холодные преддверья | К твоей *гробнице, Боже*, я сошел |..." (*349*); "Увы, в моей душе *бог умер* навсегда |...| Воскрес, воистину воскрес *умерший Бог*!" (*IV, 8—9*); "Скорблю я о том, что я тьмою полночной | Окутан навек, что *нет Бога* в груди, |..." (*III, 113*); "Как бледная луна румяный день сменяет | И на уснувший мир струит холодный свет, | Так страстная печаль свой мертвый луч роняет | В ту грудь, где *солнца веры нет*. |..." (*I, 248*); "Кто Бога узрит, тот *умрет*. | А Бог везде: в песчинке малой, |...| В живой душе, в душе усталой. |...| Пред ним, как стража у порога, | *Смерть* день и ночь стоит и ждет. |..." (*298*).

Бог диаволиста — это не "идеал" теургического символиста, но "идол", *кумир* языческих суеверий:

"*Кумиры* прошлого развенчаны без страха, | Грядущее темно, как море пред грозой, |...." (*Минский I, 248*); "Я тот, чей страстный дух во всех *кумирах* века | Искал богов, но *идолы* обрел. |...| Что *лживы все мечты*, желанья, помышленья | Все, кроме смутной жажды обновленья. |..." (*I, 210*); "...Да, жаждет и она [толпа] не правды, не святыни, | Но правды *идолов*, святыни алтарей. | Толпе дай образы, лишь резче да пестрей, | Миражи ей твори средь жизненной пустыни, |..." (*III, 13*).

Магическому символизму нет дела до сущности, до энергетически-метафизического воздействия (космической) мировой тайны, "иного мира" — для него актуальна эстетическая привлекательность "таинственного" как такового, эффект загадочного и несказанного сам по себе. Становящиеся все более стандартными декорации этого мира мнимости столь же неправдоподобны, сколь безумны и преходящи: "Все *таинственно, все неверно*... |...| О, часу ночному *не верьте*! | Берегитесь *злой красоты*. | В этот час мы все ближе к смерти, | Только живы одни цветы" (*Гиппиус I, 18*); "...Я раб моих *таинственных*, | *Необычайных* слов... | Но для речей единственных | Не знаю здешних слов." (*I, 39*).

Для раннего Мережковского главным признаком "мира иного" также является его негативная (безумная) или позитивная (чарующая) суггестивность: "...И жизнь, как смерть *необычайна*... | Есть в мире здешнем — *мир иной*. | Есть *ужас* тот же, та же *тайна* — |..." (*Мережковский, 65*). Равным образом и Бальмонт устанавливает связь между паническим ужасом и "тайной": оба переживания всплывают из глубин подсознания в состоянии сверхчувственного экстаза: "...Нам правда каждый раз — *сверхчувственно* дана, | Когда мы вступим в луч священного *экстаза*. | В душе у каждого есть *мир незримых чар*, | Как в каждом дереве зеленом есть пожар, | Еще не вспыхнувший, но ждущий пробужденья. | Коснись до *тайных сил*, шатни тот мир, что спит, | И, дрогнув радостно от счастья возрожденья, | Тебя *нежданное* так ярко ослепит." (*Бальмонт, 131*).

В отличие от мифопоэтического процесса индивидуации, который через Другого в бессознательном приводит самосознающее Я к состоянию сверхсознательности, то есть к более высокой форме само-сознания, проникновение в тайну жизни у диаволиста вызывает чувство самоотчуждения: "Чем больше я живу — тем глубже *тайна жизни*, | Тем *призрачнее* мир, *страшней себе я сам*, |..." (*Мережковский, 30*).

"Тайна" для диаволиста — это отнюдь не вербализуемое (хотя бы с трудом) содержание некоего знания или мантической интуиции (*видение* в СII), но столь же притягательное, сколь и устрашающее не-знание, *загадка*:

"...Много есть у пурпурных небес, — | О мой друг, о моя красота, — | *И загадок, и тайн, и чудес*. | Много мимо проходит миров, | Но напрасны вопросы веков:| Есть ли *там* и любовь и мечта?" (*Брюсов I, 70*); "...Как *чужда непосвященному*, | В сны мирские погруженному, | Их краса *необычайная*, | *Неслучайная и тайная*! |..." (*Сологуб, 144*); "...О, нет, зачем? В одном недвижном взоре | Все *чудеса*, | И жизни всей *таинственное* море, | И небеса." (*Вл. Соловьев, 149*); "...Вижу — *таинственно* грезят подземные корни..." (*Добролюбов I, 13*).

Уже в лирике Соловьева имеется — хотя не всегда легко выделяемый — пласт магически-герметической (само-)стилизации, которая в отличие от мифопоэтики модели СII норой предстает в качестве "маскарада", игровой "роли", в чем заключено определенное сходство с гротескным СIII: "...Где ночь безмерная зимы | Таит *магические чары*, | Чтоб вдруг поднять средь белой тьмы | Сияний вещих пламень ярый. | Там я скитался молчалив, |..." (*Вл. Соловьев, 238*).

Характерным признаком магически-герметического символизма (в отличие от символизма мифопоэтического) является редукция космической тайны до *загадки*, ребуса, который в состоянии разгадать наделенный волшебной силой художник: "...Пророк, иль демон, иль *кудесник*, | *Загадку* вечную храня. | О Леонардо, ты — предвестник | Еще неведомого дня. |..." (*Мережковский, "Леонардо да Винчи", 97—98*); "...Усильем тяжким воли напряженной | За миром мир ты создавал, *как Бог*, |...| Как демон безобразен — и велик." (*"Микеланжело", 101—102*).

Если *poeta vates* мифопоэтического символизма в первую очередь служит посредником для надмирных энергий ("свет", "огонь", "избавление"), то диаволический поэт-маг в обличьи демиурга ставит себя на место Бога или Христа, ибо мнит себя одновременно и испытателем и творцом космических законов. Такая идентичность творца и творения является существенной чертой той душевной "реальности", которая характеризует процесс проекции в рамках алхимической символики (*C. G. Jung 1975, 49 и сл.*). Эстетизированная и секуляризованная, диаволическая магия лишена, однако, какой бы то ни было (в том числе и психологической) реальности; магически-герметическая символика (которая, начиная с XVI-XVII веков, сама подвергалась упрощению и аллегоризации) так же, как еретическая, гностически-мистическая система мотивов, в новом прагматическом контексте модернистской религии искусства выполняет в значительной степени фиктивную функцию, которая неотделима от неизбежной в рамках диаволики сильной позиции лирического Я. Это обособленное, изолированное, разобщенное с миром Я неспособно ни на мистическое *communio* (и таким образом на лирическое "Мы" религиозного символизма), ни на идентификацию с Другим в любой области взаимоотношений: "Мы *думаем*, что новый *храм* построим | Для новой, нам обещанной, земли... | Но каждый дорожит *своим* покоем | И *одиночеством* в своей щели. |..." (*Гиппиус, "Только о себе", II, 61—62*). Поэтому "тайна" остается скрытой и неразгадываемой: "...*Тайна* есть великая, *запретная*. | Есть обеты — *их нельзя развязывать*. | Человеческая кровь — заветная: | Солнцу кровь не велено показывать. | Разломись Оно, проклятьем цельное! | Разлетайся, туча исступленная! |..." (*II, 95*).

Примеры чисто герметически-магической символики (как, например, символики чисел) встречаются относительно редко, а если встречаются, то всегда в парадоксальной комбинации (катахрестической или как-то иначе остраняющей) с другими символами: "Как *имена вторые* — нам даны | Божественные *числа*. |...| И между числами — меж именами — | То близость, то сплетенье, то разлад. | Мир *чисел*, мы, — как бы единый сад, | С различными цветами." (*Гиппиус I, 139*); "Тринадцать, *темное число*! |...| Тринадцать *Дьявол* создает. | Он любит *числами* играть..." (*I, 141*)[9].

Образ поэта-мага всегда двойственен: он и Проклятый (Преступник) и

Освобожденный одновременно, он изгнан из *быта* и освобожден для "жизни", которая в свою очередь разоблачается как *сон*:

"...В темной пещере, задумчивый *йоги*, | *Маг-заклинатель*, бледней мертвеца, | *Что-то* шептал, и властительно-строги | Были черты сверхземного лица. |...| Тени, и люди, и боги, и звери, | Время, пространство, причина, и цель, | Пышность восторга, и сумрак потери, | *Смерть на мгновенье*, и вновь колыбель. | Ткань *без предела*, картина без рамы, | Сонмы враждебных *бесчисленных «я»*, | Мрак отпаденья от вечного Брамы, | Ужас мучительный, *сон бытия*." (*Бальмонт*, "*Майя*", *133*).

В этом стихотворении Бальмонта некоторые важнейшие признаки диаволического мира перенесены в парарелигиозный контекст, который таким образом приобретает "несерьезный", во всяком случае неправдоподобный и чисто игровой характер, потому что те же самые признаки и в той же самой функции появлялись и во многих других — вполне арелигиозных — контекстах.

Примечательна приверженность Сологуба к диаволике уже после 1900 года. В резком контрасте с развертывавшимся в то же время миром символов модели СII, поэзия Сологуба характеризуется нарочитой "анти-символикой", отрицанием или извращением всех мифопоэтических мотивов: "Я живу в темной пещере [см. выше идентичное выражение в стихотворении Бальмонта], | Я *не вижу* белых ночей. | В моей надежде, в моей вере | *Нет сиянья, нет лучей*. |..." (*Сологуб*, *267*). Постулированная Бальмонтом в цитированном выше стихотворении "свобода" *мага-заклинателя* так же безумна, как и *природа*, которая сама свидетельствует о том, что она создана поэтом-волшебником и тем самым сама себя обесценивает:

"*Околдовал* я всю природу, | И оковал я каждый миг. | Какую *страшную* свободу | Я, *чародействуя*, достиг! | И развернулась *без предела* [ср. то же выражение выше в стихотворении Бальмонта] | Моя предвечная вина, | И далеко простерлось тело, | И так разверзлась глубина! | Воззвав к первоначальной силе, | Я бросил вызов небесам, | Но мне светила возвестили, | *Что я природу создал сам*." (*Сологуб*, *269—270*).

В том же контексте (не только семантическом, но и временном) находится стихотворение Сологуба "Я сжечь ее хотел, колдунью злую" (*271*); здесь совершенно недвусмысленно акцентировано различие между магическим символизмом и современной ему мифопоэтикой и прежде всего культом света и огня: образ Вечной Женственности (Софии, Анимы, небесной возлюбленной, Марии и т. д.) здесь замещается фантомом "несгорающей" ведьмы или колдуньи, которая открывает поэту-магу безнадежность его деяний ("в моих загадках | Ты не найдешь своих надежд"):

Я сжечь ее хотел, *колдунью злую*.
Но у нее нашлись проклятые слова, —
Я увидал ее опять живую,
Вся в пламени и в искрах голова.

И говорит она: "Я не сгорела, —
Восстановил огонь мою красу.
Огнем упитанное тело
Я от костра к *волшебству* унесу.

Перебегая, гаснет пламя в складках
Моих магических одежд.
Безумен ты! В моих *загадках*
Ты *не найдешь своих надежд.*"
(*Сологуб, 271*)

Язык магии в CI оказывается "пустой герметикой": он совершенно ничем не отличается от рассмотренной выше риторики *Ничто*, *лжи* и соблазняющего *шепота*:

"Обольщения *лживых слов* | И обманчивых снов, — | Ваши прелести так сильны! | Утомителен летний зной. |...| Позабудешься ты в *тени*, — | Отдохни и засни. | Старый *сказочник* недалек. | Он с дремотою подойдет. | Вещий лес оживет. | И *таинственный* огонек. |..." (*271*); "В тихий вечер на распутье двух дорог | Я *колдунью* молодую подстерег, | И во имя всех *проклятых* вражьих сил | У *колдуньи* талисмана я просил. | Предо мной она стояла, чуть жива, | И *шептала чародейные слова*..." (*275—276*).

Мир этих волшебных слов, заклинаний, проклятий, пророчеств распадается в Ничто, в пустой обман, *призрак*, когда они опускаются на дно посюстороннего ("на той стороне бытия"), в "кровавую" действительность, в объективный, предметный мир:

"*Предметы предметного мира*, | И солнце, и путь, и луна, | И все колебанья эфира, | И всякая здесь глубина. |...| От *света* спешу я в чертоги, | Где тихой мечтою дышу, | Где вместе со мною лишь *боги*, | *Которых я сам вознощу*. |...| Я *древних заклятий* не знаю | *На той стороне бытия*, | И если я кровь проливаю, | То кровь эта — только моя." (*285*).

Этот поворот к д е с и м в о л и з а ц и и, демифологизации, опредмечиванию, который во всей силе вступит в свои права позднее, в CIII, вполне логично следует из диаволики: если она (представленая и после 1900 года прежде всего Сологубом, Брюсовым, Гиппиус и др.) е щ е н е "верит" или не "верит" вообще, то гротескно-карнавальный символизм творится под знаком "уже не", под знаком обманутых ожиданий, оскверненной чистоты (например, Вечная Женственность — в образе проститутки). Переходы между "еще-не" модели CI и "уже-не" модели CIII порой нечетки, как показывает следующая цитата из Сологуба:

"*Предстоящих несчастий предтечам*, | *Я не верю* приметам и встречам | И пугающим снам, | Но порою яснеет сознанье, | И откуда

приходит вещанье, | *Не пойму* я и сам. |...| И *никто* не стоит на пороге, | *Никаких* нет причин для тревоги, | И вокруг *тишина*. |...| *Передать эти речи не смею*, | Может быть, их понять не умею, | Но я к *тайне* приник." *(287—288)*.

Мотивы и семантика магического символизма ярче и многообразнее всего представлены в творчестве Брюсова на рубеже веков. Это было время развития модели СII, представителям которого (прежде всего Вяч. Иванову, а также Белому и Блоку) Брюсов должен был казаться воплощением "поэта-мага": в этом амплуа Брюсов и был (на переходе к СII) тем п р о в о к а т о р о м, который способствовал краху мифопоэтики и ее преодолению остальными символистами, сам не будучи в состоянии преодолеть собственную диаволическую систему. В этой необычайной последовательности, которая, кстати, характерна также и для большинства других представителей диаволизма, видится своего рода ригидность и даже маниакальность, которые сам Брюсов всегда мотивировал судьбоносной необратимостью (своей) жизненной программы, а заодно и своей эстетики: "Я иду. Спотыкаясь и падая ниц, | Я иду. | Я не знаю, достигну ль до *тайных границ*, | Или в знойную пыль упаду, | Иль уйду, соблазненный, как первый в раю. | Но одно — *навсегда*, но одно — сознаю: | *Не идти мне назад*! |..." (*Брюсов, "Искушение", I, 297*).

Далее, в "Гимне" (*I, 299—300*), входящем в то же самое стихотворение "Искушение", Брюсов развертывает диаволическую картину, противопоставленную символистскому мифу о воскресении и искуплении и являющуюся как бы его нигилистическим зеркальным отражением — более того, обнажающую кошмар неуклонного перерождения, поскольку жизнь после смерти оказывается столь же призрачной (то есть не-вечной, не-метафизичной), какой она была и до смерти: всякая граница, всякий *порог* и, таким образом, всякое различие, так же, как и всякое тождество — все расплывается в *беспредельность* или умножается до *беспредельности* ("нет нам предела"). Не только нет возврата, но и "нет исхода". Брюсов создает здесь анти-миф, который следует рассматривать скорее как итог диаволики, а не как выражение гротескно-карнавального преображения мифопоэтики (в модели СIII):

"...«*Я жизни* твоей не желаю, *гробница*, | Ты хочешь солгать, гробовая плита! | Там, значит, *за гранью — вторая граница*, | *И смерть, как и жизнь, только тень и черта*? | Так, значит, за смертью такой же бесплодный, | Такой же *бесцельный*, бессмысленный путь? | И то же мечтанье о воле свободной? | И та ж невозможность во мгле потонуть? | *И нет нам исхода! и нет нам предела!* | *Исчезнуть*, не быть, истребиться нельзя! | Для воли, для духа, для мысли, для тела | Единая, та же, все та же стезя!» | Кричу я. И коршуны носятся низко, | Из дали таинственной манит *мираж*. | Там пальмы, там влага, так ясно, так близко, | И *дьяволы шепчут* со смехом: «Ты — наш!»" (*I, 299—300*).

Этот анти-миф, буддистская, мистическая или вообще религиозная мотивация которого и у Брюсова скорее вторична, на всех своих уровнях репрезентирует в зеркальном переворачивании позитивный, креативный миф с т а н о в л е н и я, миф восхождения в иеарархии бытия к бытию абсолютному. Нега-

тивный (инвертированный) миф расставляет, впрочем, на своем пути те же неустранимые препятствия, что и его позитивный двойник на своем: человеку отказано даже в *низвержении, погружении, изчезновении, угасании, забвении,* отказано в полном обезразличивании Не-бытия, Нирваны. Единственная "вечность", которая вообще рассматривается в CI, это даже не вечность "возвращения" (палингенезиса), а вечность чисто механического, банального повтора, бесконечности "зеркального удвоения" и тавтологии.

То же самое можно сказать и по поводу обратного движения через "границы гроба", возвращения из потустороннего в здешнюю жизнь. При этом нередко остается неясным, какая из двух жизней считается *сном*: "...Я к вам вернусь, о люди, — *вернусь, преображен,* | Вся жизнь былая будет как некий душный *сон.* | Я к вам вернусь воскресшим, *проснувшимся от сна...* | Волна волну стирает, и все ж она — волна. | И я иной, чем прежде, но все же это — я. ..." (*"In hac lacrimarum valle", 308*).

Для *воли* (в контрасте с целенаправленностью *свободы*) как и для *волны* характерны неукротимая дезинтеграция, распад, пере- и рас-текание явлений. В то же самое время *воля* — если исходить из второго значения этого слова в шопенгауэровском его понимании — совместно со способностью представления проецирует мир как *сон* и *мечту*, причем как мир посюсторонний, так и мир потусторонний: они оба представляют собой дробление и слияние одной и той же волны ("...и все ж она волна" и "...но все же это — я"), нескончаемое качание между несобственным и себетождественным состояниями ("я иной" / "это я").

Здесь мы вновь сталкиваемся с уже неоднократно отмеченным специфически диаволическим мышлением в обратимых, переворачиваемых оппозициях или полярностях, с дефиницией некоего явления или положения с помощью двойного отражения, то есть двойного перевода Одного в Другое и Другого обратно в Одно: решающим моментом для диаволиста является рефлексия и тематизация его "междубытия". В том же цитированном выше стихотворении Брюсов сразу же за приведенными строками принимается за самооправдание "неоправдываемости" деяний ("песни") диаволического художника, для которого мифологическая, магически-герметическая, гностическая, метафизическая символика служит лишь средством для самовыражения, поводом для художественного творчества:

> "...Я спою им про Грааль, | То-то будет им веселье! | Подарит мне Рюбецаль | На прощенье ожерелье. |...| И песнь моя *другая*, но это — песнь *моя.* | Никто ее не может сложить, как я могу, |...| Дано мне петь, что любо, что нравится мечтам, | А вам — молчать и слушать, вникать в напевы вам! | И что бы ни задумал я спеть — запрета нет, | И будет все достойно, затем, что я — поэт! |...| В моем *самохваленьи служенье* богу есть, — | Не знаю сам, какая, и все ж я миру весть!" (*I, 308*).

Свое ("песнь", "жизнь", "любовь", "речь" и т. д.) является "своим" постольку, поскольку для Других (обреченных слушать, то есть молчать слушателей) оно "другое" — потому они и способны воспринимать его лишь как нечто чужое, таинственное — или пустое, ничего-не-говорящее. Когда Я становится единственным оправданием для Другого, например, для его произве-

дения, его коммуникации ("...И песнь моя *другая*, но это — песнь *моя* ..."), это означает не более и не менее, чем притязания на место Бога-творца: "...А! Быть как божество! хоть миг один!" (*Брюсов I, 322*). Поскольку Другое таким образом выдается за Свое (в противоположность истинно Другому видений и предчувствий мифопоэтического символизма), диаволический поэт-маг способен сообщить лишь фиктивные мнимо-символы. Он не в состоянии извлечь мифы из архаического или коллективного бессознательного, как в мифотворчестве модели СII, он может предложить лишь их отражение, тусклый отблеск, тень пра-мифологии в виде адаптированных культурных мифов, легендарных и сказочных мотивов и литературных, аллегорических формул, очарование которых не имеет целительной, объединяющей силы — как у символа — но отравляет, совращает, разобщает и одурманивает: "...Мои *стихи — сосуд волшебный* | В тиши отстоянных *отрав!* |...| Он входит в кровь, он входит в душу, | Преображает *явь и сон...* | Так! я незримо стены рушу, | В которых дух наш заточен..." (*Брюсов I, 428*).

Поэт как совратитель, колдун — именно этот мотив сделал столь привлекательным для Брюсова сюжет "Крысолова" (ср.: *"Крысолов", I, 417—418*); решающим для художника-мага становится эффект соблазна (влекущего в пучину), целью которого является разложение и уничтожение. Используемые поэтом мифологические, сказочные, легендарные мотивы призваны создать лишь эффект подобия "волшебства": "Она, свои скрывая груди | И лоно зыбким тростником, | На *мир, где колдовали люди*, | Смотрела из реки тайком" (*Брюсов I, 502—503*). Нимфы, гномы, демоны, мифологические и исторические герои — все они "выдуманы", их литературность отнюдь не способствует их достоверности: "...Ночному *богу тайных книг* | Возобновляешь ты обеты..." (*"Жрице Луны", I, 399*); "...Кто заклятьем *слов волшебных* | Нас воззвал от двух дорог?..." (*I, 400*).

Понятие "мир сказок" синонимично совокупности остальных характеристик "мнимого мира теней" (*призрак, лунность, обман, тень, забытость, бледность* и т. д.):

> "Безмятежные, свободные, | Миру чуждые, холодные | Звезды *призрачных* небес, |...| В *царстве сказок и чудес.*" (*Бальмонт БП, 120*); "...Я их пленяю ласковой игрой | Моих *стихов*, как флейта, лунно-нежных, | Загадкой глаз, из мира снов безбрежных. | Душа к душе, мы грезим, мы поем. |...| Моя мечта лишь *призрачно-призывна.* | Зову, но сам не знаю никогда, |...| Но я таков, я с миром *сказок* слитен, |..." (*"Гений мгновения", V, 57—58*); "Все сковано в *застывшем царстве мглы*, | Печальной *сказкой* выстроились зданья, |..." (*III, 210*); "Очертанья лиц мелькнувших | *Неизвестные*, | *Тени сказок* обманувших | Бестелесные. | Все, что *манит и обманет* | Нас загадкою | И навеки сердце ранит | *Тайной* сладкою." (*БП, 182*); "Но, боже мой, как тот безумно-жалок, | Кто не узнает прежний аромат | В *забытой сказке* выцветших фиалок. |..." (*БП, 260*); "В жажде *сказочных* чудес, | В тихой жажде снов таинственных |..." (*БП, 119*); "Повсюду *сказка бледная* — | *Загадкой* предо мной, | Горит заря победная, | Сменяется луной, — |..." (*БП, 117*).

Слова поэта действуют как *чары* — и наоборот, всякое *волшебство* — это лишь слово, языковая мнимость. В стихотворениях Брюсова мы часто встречаем как раз такую чисто литературную "мифологию формообразования", из которой нельзя вывести самостоятельную мифопоэтику (ср., например, собранные под заглавием "Правда вечная кумиров" стихотворения из книги "Stephanos", *Брюсов I, 383—395* или такие тексты, как "Клеопатра", "Антоний", "Патмос", "Орфей и Аргонавты" в том же сборнике). В любом случае примечателен тот факт, что эта "мнимая мифопоэтика" избегает центральный для модели CII солярный миф и пребывает почти исключительно в лунном мире теней: "...Но лишь, предвечная *колдунья*, | Начертит Ночь *волшебный круг*: | В *огнях луны и в тьме безлунья* | Их стебли оживают вдруг. |...." (*I, 477*).

В том же ряду находится и раннее творчество Вяч. Иванова, чье становление как одного из основных представителей символистской мифопоэтики проходило через мучительный процесс освобождения от диаволического, магически-герметического эстетизма. Диаволическая семантика модели CI у раннего Иванова особенно отчетливо реализована в следующем примере:

"Жизнь — истома и метанье, | Жизнь — витанье | *Тени* бедной | Над плитой *забытых рун*; | В глубине ночных лагун | *Отблеск бледный*, | Трепетанье | Бликов белых, | Струйных *лун*; | Жизнь — полночное роптанье, | Жизнь — *шептанье* | *Онемелых*, чутких струн... | Погребенного восстанье | Кто содеет | Ясным зовом? | Кто владеет | Властным словом? | Где я? где я? | По себе я | Возалкал! | Я — *на дне своих зеркал*. | Я — пред ликом *чародея* | Ряд встающих *двойников*, | Бег *предлунных* облаков." (*Иванов. "Fio ergo non sum", I, 740—741*).

В данном случае можно говорить даже об углублении диаволической модели и ее мотивов — скажем, тогда, когда Иванов совершенно определенно связывает символ *зеркала* как рефлексивного удвоения (*двойника*) самополагающего сознания с романтическим "зеркальным мифом", точнее, с гофмановским мотивом "зеркального дна", на котором отражается бессознательное, как, например, в его повести "Золотой горшок".

Принадлежность отнюдь не малого числа стихотворений Иванова к системе диаволики завуалирована тем, что подобные пассажи умело вставляются в однозначно мифопоэтические стихотворения или даже внедряются в них как автономные мотивные комплексы.

Это касается в первую очередь второй книги стихов Иванова "Прозрачность":

"Ясно сегодня на сердце, на свете! | Песням природы, в согласном привете | Внемлю я чуткой душой: | Внемлю раздумью и *шопоту* бора, | *Речи безмолвной* небесного взора, |...| *Радости чуждой*, чуждой печали | Сердце послушно. Ясны, | Взорам доверчивым въяве предстали | Воображенья *волшебные* дали, | Сердце манящие *сны*." ("*Ясность*", *I, 761*); "Минувшее меркнет и *стынет*, | Иль, светится маревом дальним; |...| Там *призраки пленные* плачут... | *Недвижное ждет нас уныло*..." ("*Недвижное*", *I, 771*); "...Луч кочевой *серебром* загорается... | Словно *в гробу, остывая*, Земля |...| Стройно дрожат

тополя. | Ветра порывы... *Безмолвия* звонкие... | Катится *белым забвеньем* река..." (*"Осенью", 771—772*).

Убедительный пример сосуществования обеих моделей (то есть диаволики и мифопоэтической символики) в одном и том же тексте представляет собой стихотворение "Дриады", в котором на смену "миру теней" ("обезбоженной природы", ср. выше о диаволических парадигмах: *шепот, луна* и т. д.) приходит солярный мир (*огонь = душа = мир = Бог*):

"О души дремные безропотных дерев, | Нам сестры темные — Дриады! |...| Живые облаки *неузнанных божеств* | Средь *обезбоженной природы*! | Над сонмом без венков, над миром без торжеств | Листвы пророчественной своды | Вы *немо* зыблете, о скинии божеств! | Прислушайся, один, в смарагдной *тишине* | К *пустынным шелестам Дриады*! [До этого места преобладает диаволика, далее звучит призыв открыть душу символике и энергиям мифа огня и света] | Открой уста души — и пей, как в смутном сне, |...| Ты, вещий, — не один в *безлюдной тишине*! |...| Глядятся Жизнь и Смерть очами всех огней | В озера Вечности двуликой; | И корни — свет ветвей, и ветви — сон корней, | И все одержит ствол великий, — | Одна душа горит душами всех огней." (*"Дриады", I, 746—747*; выделенные курсивом слова сигнализируют о модели CI, подчеркнутые — являются яркими признаками мифопоэтической модели CII).

Вся вторая книга собрания стихов "Cor ardens", которое является одним из важнейших текстов мифопоэтического символизма, посвящена Ивановым полемике с брюсовской диаволически-магической герметикой, что подчеркнуто уже самим ее названием "Speculum speculorum. Зеркало зеркал" (с посвящением Брюсову) (*Иванов II, 284—359*). В целом ряде стихотворений диаволические и магически-герметические мотивы, непосредственно заимствованные у Брюсова и вообще в *corpus diabolicum*, позитивно или негативно сопоставляются с собственной зрелой мифопоэтикой Иванова: этот подтекст особенно актуален там, где имеются дословные цитаты или же предпосланы соответствующие заголовки или эпиграфы, используемые в качестве указания на уже достаточно канонизированный и порой даже шаблонный набор мотивов и образов.

Это относится, например, к стихотворению Иванова "В алый час", источником которого служит довольно пространный эпиграф из Брюсова (*Иванов II, 322*):

"...Так позволь мне стоять безглагольным, | Затаенно в лазури *неметь*, | *Чаровать* притяженьем *безвольным* | И, в безбольном *томленьи*, — не сметь... | Сладко *месяцу* темные реки |...| Сладко былью умильной навеки | Своевольное сердце связать". Утрированная стилизация диаволического, магического мира еще более четко проявляется в следующих за этим стихотворением "Терцинах к Сомову" (*II, 325—326*): "О Сомов-*чародей*! Зачем с таким *злорадством* | Спешишь ты развенчать *волшебную мечту* |...| Ни *чопорных* садов, ни

резвости утех, | И, мы, под бременем познанья и сомненья, | Так *стары смолоду*, что *жизнь — нам труд* и спех... |...| И *шепчет* на ухо тебе: «Вся *жизнь — игра*. | И все сменяется в извечной перемене | Красивой суеты. Всему — своя пора. | *Все — сон*, и *тень от сна*. [sic!] И все улыбки, речи, | Узоры и цвета (— то *ныне, что вчера*) — | Чредой докучливой текут — и издалече | *Манят обманчиво*. Над всем — *пустая твердь* | *Играет в* к у к л ы *жизнь*. — *игры* дороже свечи, — | И улыбается под сотней м а с о к — *Смерть*»" (выделенные разрядкой слова маркируют систему СIII).

Более подробный анализ этой группы текстов (*II, 284—344*), которая включает стихотворения, посвященные не только Брюсову, но и Сологубу (*II, 326*), Блоку (*II, 327—328*), Поликсене Соловьевой (*II, 328*), Случевскому (*II, 320*), Г. Чулкову (*II, 331—332*), Кузмину (*II, 332—333*) и, наконец, Хлебникову (*II, 340*), демонстрирует прежде всего переход от чисто эстетической, диаволической модели к модели магически-герметической, которая Ивановым (нередко ошибочно) оценивается в первую очередь с точки зрения позитивных предчувствий, предвестий и апокалиптики. К магически-герметическим мотивам и к аллюзиям на средневековую мистически-гностическую, алхимическую теософию (например, Агриппы Неттесгеймского) Иванов относится серьезнее, чем это предполагал сам Брюсов. Ср. у Иванова "Строки Валерию Брюсову, открывшему мне эру Офиеля, по учению Агриппы": "*О Тайн ключарь*, проникший руны, | Где *звезд предначертан* устав, — | С моими властно сочетав [это косвенный намек на поиски Ивановым синтеза магического мира Брюсова со своей собственной символикой] | Свои *магические* струны, | Ты стал мне друг и брат. Судьбе | Завет глухой я завещаю, | И *музы темной* посвящаю | Прозренья — зрящему Тебе." (*II, 286*).

В следующих стихотворениях Иванов все более подчеркивает негативно-нигилистические аспекты черной магии, диаволической герметики Брюсова (см., например, стихотворения "Vitiato melle cicuta", *II, 287* и особенно "Subtile virus caelitum", *II, 286—287*, в которых варьируются такие мотивы, как *тонкий яд, планеты, хаос* и др.). В некоторых случаях Иванов перенимает негативно-магическое толкование (как бы с точки зрения СI) мифопоэтических символов и структур (например, гармонии сфер, космического порядка, искупительных деяний Диониса и т. д.) с их заменой расчисленными "*магическими* струнами", "*обрывами Тайн*, по знаку звездных Числ" (*там же*): "Детей, за матерью не лепетавших «Жалость», | И дев с секирами, в кристалле, *звездный яд* | Мне показал, *волхву*. |...| И души пленные нести взликуют маски, |..." (*"Adamantina proles", II, 288*).

В стихотворении "Mi fur le serpi Amiche" (*II, 290—291*), также посвященном Брюсову, символика "яда" диаволики еще настоятельнее выдвигается на первый план, в то время, как сам магически-диаволический мир все более вытесняется в ночную половину космоса, в область преисподней и Аида, над которой возносится солярный мир и искупление в огне и свете: "...Ты [Брюсов], в *знойной мгле*, где дух полыни, — | Сбираешь *яды* горьких нег. | В *бесплотный* облак и в эфир | Глубокий мир внизу истаял... | А ты — себя еще не чаял, | И вещей пыткой не изваял | Свой окончательный *кумир*. |...| И я был раб в *узлах змеи*, |...| Но огнь последнего искуса | Заклял, и солнцем Эммауса

| Озолотились дни мои. | Дуга страдальной Красоты | Тебя ведет чрез *ищеступленье*. | Еще, еще преодоленье. | Еще смертельное *томленье*, — | И вот — из бездн восходишь ты!".

В следующем стихотворении "Узлы змеи" (*II, 291*) диаволический мотив *узла* развивается и усложняется, сочетаясь с мотивом *змеи*, причем аналитический, количественный характер диаволического ("На два пола — знак Раскола — кто умножит, может счесть...", — *II, 291*) становится здесь особенно ярок. Разрыв Иванова с магией и пустой герметикой модели CI проявляется и в тех стихотворениях, в которых сугубо феноменальный, относящийся к мнимому миру концепт з н а к а (понимаемого и как знамение, эхо таинственного мирового текста, и в качестве иероглифической графемы) противопоставлен смысло- и энерго-несущей силе космического с и м в о л а :

"Кто познал *тоску земных явлений*, | Тот познал явлений *красоту*. |...| Слепы мы на красоту явлений. | Кто познал явлений красоту, |...| Он зовет лазурь и *пустоту*. | Вспоминая долгие эоны, |...| Улыбаясь, слышит звоны | Теплых и прозрачных лон, — | И нисходит на живые лона." (*"Taedium phaenomem", II, 305*).

Здесь, как и в соседних стихотворениях "Знамения" (*II, 305*), "Фата моргана" (*II, 304*) и "Руны прибоя" (*II, 301*), мир понимается как таинственное, загадочное сообщение на иероглифическом языке: знаки, в отличие от символов мифологического мышления, — это всегда не более чем *отблеск* (*II, 305*). Они лишь весьма противоречивым и парадоксальным образом способны донести "правду небесных измен" (здесь диаволическая двусмысленность *измены* — "изменения" и "обмана" — мифопоэтически перетолковывается как свидетельство сверхрациональной, алогической природы космического порядка). Знаки, пустые предчувствия, дезориентирующие (фальшивые) пророчества описываются теми же выражениями, что характерны для диаволической семантики парадигмы "анти-коммуникации", "молчания": "...Деревья спят — и грезят? — при *луне*; | И *таинство* их жизни — близко, близко... | Пускай *недостижимо* нам оно, — | Его *язык немотный* все ж понятен: | Им нашей красотой сказать дано, | Что мы — одно, в кругу лучей и пятен. |...| И будет мир, как этот сад застылый, | Где внемлет все согласной тишине: | И стебль, и цвет Земле послушны милой; | И цвет, и стебль прислушались к Луне." (*"В лепоту облечеся", II, 305—306*).

Появляющиеся во всех остальных стихотворениях этого раздела элементы диаволики как бы "мифологизируются" и становятся негативной отправной точкой преображения и космического избавления (творимого Дионисом, Мессией).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. О "религии искусства" в эстетизме ср. точные наблюдения в: *М. Гофман 1908, 30 и сл.* Шестов в своей статье "Идеализм и символизм «Северного вестника»" создает весьма негативный портрет русского декадентства (и его адепта Волынского) (*Шестов, 1895*). Все критикуемые Шестовым негативные черты нового движения — "пустословие", "бессодержательность", "мистический мир" и др. — равно как и "зачарованность смертью" (*там же, 327*), изоляция, отчуждение отдельного человека ("оторванный от всего мира", — *там же*) типичны для диаволической модели СІ. С особым осуждением Шестов отмечает тенденцию декадентства к "мистификации" религии, прежде всего Нового Завета. Ср. у Волынского: "Весь Новый Завет — религиозно-мистическая книга в лучшем смысле этого слова. В нем все события и факты... совершаются как бы *на границе двух миров* — видимого и невидимого..." ("Северный вестник", № 1, 1895, цит. по: *Шестов, там же, 318*). В этой пустой мистике декадентства Шестов прослеживает тенденцию к эстетизации религиозного и экзистенциального, равно как и опасность чисто созерцательной позиции зрителя по отношению к жизни, которая рассматривается исключительно в аспекте ужаса, страха и смерти: "Они осмелились взглянуть прямо в лицо смерти и *окаменели*, словно увидели голову *Медузы*. [...] Но нельзя *замкнуться* в бесплодное *созерцание* этих страданий... " (*там же, 327*).

Это односторонняя негативность, по Шестову, одновременно составляет силу декадентов (скорее западноевропейских, чем русских).

Сходна аргументация и у Н. А. Бердяева, когда он в декадентстве осуждает склонность к чисто "академическому, литературному отношению к мистике" в отсутствие какого бы то ни было "мистического реализма" (*Н. А. Бердяев 1907а, 114*). В этом смысле декадентская литература — это лишь симптом "душевной болезни" времени (*там же, 115*): "Декадентство есть отражение бытия [...] в нем есть тоска по бытию, но нет реальности бытия" (*115*). Декаденты заменяют мистику "мистификацией" (*117*): "Декадентство смешивает мистику с эстетикой, эстетические переживания принимает за мистические..." (*120*), вследствие чего допустимо говорить о *религии эстетизма*.

Оглядываясь на 1890-е годы, З. Гиппиус проводит различие между своей позицией (разделявшейся Мережковским) и позицией декадентства с его религией "чистого искусства", эстетизма (*Гиппиус ЛД, VI*).

Характерная для панэстетизма "эстетизация святости" (то есть трансформация религиозного в эстетическое) в СІ шла рука об руку с "эстетизацией зла": обе тенденции противопоставляли эстетику и религию этически-нравственным категориям (ср. *З. Г. Минц 1980а, 103*).

То же самое верно и по отношению к маньеризму (*G. R. Hocke 1987, 219 и сл.*) с его "пансексуализмом", для которого половая любовь представляет собой "истинную, высшую и наисильнейшую владычицу мира": "Вся природа ни что иное, как бесконечное «затягивание» нескончаемых сексуальных обьятий" (по Марино, цит. *Hocke, 219*; о "фантастической мистике" и "любви Иисуса" ср. *там же, 476*). В поздних формах мистики неразрывно связаны между собой визионерское и сексуальное соединение (*там же, 221*): пол разделяет с искусством аморальную природу (*там же*).

О "панэстетизме" как "религии искусства" (прежде всего у Бальмонта, Брюсова, Сологуба и отчасти у раннего Вяч. Иванова) ср. *З. Г. Минц 1980а, 101*). О преображении мистического дискурса в пустую герметику раннего символизма ср.: *A. Hansen-Löve 1989; М. [1933] 1970, 316 и сл.*

Романтический миф об "искусстве" ("религия искусства") рассматривается в: *D. Arendt 1972, 8 и сл., 51 и сл.; M. Frank 1982, 194 и сл.; А. 1987, 43.*

2. О *красоте* как о люциферически-сатанинском творении ср. у Гиппиус "Цветы ночи": "...О, ночному часу не верьте! | Он исполнен *злой красоты.* |." (*Гиппиус I, 17*); "О, мудрый Соблазнитель, | Злой Дух, ужели ты, — | Непонятный Учитель | Великой *красоты*?" (*I, 22*).

Культ красоты как сатанический ритуал сохраняется в стихотворениях Брюсова и после 1900 года: "...Жрецы ночей и наслаждений, | Мы перед *вечной Красотой* | Склонили радостно колени, | Воспев невольно гимн святой..." (*Брюсов 418—419*).

Согласно И. Коневскому (и таким образом уже с точки зрения СП), истина неполна и неполноценна без красоты (*Коневской, "Слово к истине", 82—83*).

3. *Белый, "Брюсов", ЛЗ, 85 и сл.* разграничивает "белую магию" теургического символизма и "черную магию" декадентского эстетизма или классицизма; то же различение встречается и в *Блок V, 140* (в связи с Бальмонтом). В стихотворении "Черный и белый" (*Бальмонт III, 25 и сл.*) используются герметически-алхимические образы *incubus* и *succubus* в качестве обитателей лунного ночного пейзажа (ср.: *Н. 1970, 22*). О дуальности "белой" и "черной магии" вообще см.: *M. Eliade 1975, 180 и сл. и: K. Frick 1973, 53 и сл.; ср. также: G. R. Hocke 1987, 480 и сл.* (о "белой" мистической эротике Терезы Авильской и Ангелуса Силезиуса, а также об ее извращении у де Сада. Параллельно "черной мистике" развивается также "черная мораль", *там же, 489 и сл.*).

4. О символизации Мережковским "черта" в виде "бессмертной пошлости людской" ср. также *Брюсов VI, 56 и сл.* Согласно Брюсову, черт — это вечные "половинность, полу-вера, полу-знание, полу-искусство" (*там же*).

В отличие от инквизиции и демонологии западного средневековья, славянский подход к демоническому отличается теснейшей связью с природой (*Блок V, 42*); культ дьявола — согласно Блоку — был весьма слабо развит (*там же, 43*), колдовство также практически не преследовалось.

Флоренский 1914, 168, указывает на зависимость диаволического от объекта его кощунства. Оно может лишь пародировать этот объект (как, например, литургию в "черных мессах"), но не в состоянии противопоставить ему что-то собственное — кроме выворачивания наизнанку ("делая все наоборот", ср. *примеч. 252, там же, 693 и сл.* о диаволическом как о "противоестественном"). Флоренский упоминает также диаволизм русских символистов (сочинения Мережковского о дьяволе; "Синагогу сатаны" Ст. Пшибышевского, "La bas" Гюисманса, опубликованное в русском Собрании сочинений, М., 1912). Приведенная в *Флоренский 1914, примеч. 254*, литература о диаволизме или сатанизме была, скорее всего, по большей части известна символистам.

Апокалипсический образ Сатаны как (крылатого) змия или дракона (Откр. 12), как "князя мира сего", уже не имеет ничего общего с весьма куцым образом

дьявола в Ветхом Завете (ср. *K. Frick 1982, 123*). Нет в Ветхом Завете и "падших ангелов" — сатанинских существ (*там же, 129*). Можно говорить о растущей демонизации зла и диаволического в Новом Завете (в отличие от Ветхого) и в еще большей степени в средневековом христианстве."Князь мира сего" в гностицизме фигурирует как сатана (*H. Jonas 1934, 116 и сл.*).

Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский 1971, 158, различают восприятие дьявола в культурах парадигматически-символического типа (где дьявол получает манихейскую интерпретацию) и в культурах синтагматически-функционального (просвещенческого) типа, где он истолковывается в духе августинианства.

Согласно Новому Завету, Вельзевул является владыкой демонов, главой чертей, в Септуагинте он именуется Повелителем (Баалом) мух или "мухой" (на иврите "Зевуль" обозначает "кал"; метонимически это вновь асоциируется с "мухами"). В магической литературе Вельзевул становится покровителем магии, как "демон мух" (аналогично и в зороастрийской демонологии, ср.: *K. Frick 1982, 144 и сл.*).

Н. И. Толстой 1974, 28 и сл., исследует манихейские аспекты черта в славянском фольклоре; лишь под воздействием христианства диаволическое стало восприниматься как "нечистая сила". О принадлежности дьявола к болотному миру ср. *там же, 29.*

О превращении гностического демиурга в средневекового черта ср.: *C. G. Jung, Aion, 9/2, 247 и сл.* Согласно *C. G. Jung, Alchemie, изобр. 36*, интеллект — это "черт", который находится в контакте с "хаосом", своей матерью. В христианстве дьявол получает новое толкование как "антихрист" (*C. G. Jung, "Mysterium", 14/1, 111 и сл.*). В алхимии дьявол тоже считается самим *binarius*, "потому что он был сотворен в понедельник творения, в *dies lunae*, которому Бог не дал своего благословления, в день сомнения и разделения" (*там же, 205*). Диаволический "антихрист" — это как бы имитатор сына Божьего (*C. G. Jung, Alchemie, 425*), который сам себя мнит сыном Божьим.

О средневековом отождествлении колдуна, черта и смерти см. исследование *K. Frick 1982, 338 и сл. H. Blumenberg 1979, 158 и сл.* также видит в образе черта гротескную карикатуру Божественного начала: "Природа черта заключена в его бесприродности, всесилии метаморфозы и проглядывании животных атрибутов [...] Образ черта стал мифом, предназначенным для подрыва догматически дисциплинированного мира веры."

5. Отношение греческого Аида к позднеантично-христианскому представлению об аде сопоставимо с отношением диаволического представления о мире как о "царстве теней" к магически-символической концепции мира как "царства зла". Аид объединяет души умерших в полу-физической, полу-психической теневой призрачности — в "между-бытии", которое точно соответствует диаволической идее о "мире теней"; христианский ад (равно как и заселяющие его ведьмы и черти), напротив, указывает на "содержательность" антимира бытийствующего зла, деструктивного начала, преобладающего в мире магического символизма (CI/2).

CI/1	CI/2
мир теней, между-бытие	мир демонов, преобладание низа

смерть — возлюбленная	черт — ведьма
античный миф: Аид	христианский миф: ад
междубытие душ	падение и наказание душ

О демонизме и сатанизме З. Гиппиус ср.: *О. 1972, 92 и сл.* В лирике Гиппиус, как и у Брюсова и Сологуба, первоначальный Дьявол также преображается из феномена "магического символизма" (CI/2) в феномен символизма гротескного (CIII) — ср. стихотворение Гиппиус "Дьяволенок", где представлен тип "пошлого черта". Космически-люцефирический Дьявол-демиург модели CI в CIII съёживается до второстепенного существа, представляющего "пыльный мир" быта.

О восприятии современниками Зинаиды Гиппиус в качестве "ведьмы" ср.: *О. 1972, 9 и сл.* Литературным соответствием этому образу служит белая дьяволица из романа Мережковского "Леонардо да Винчи".

Магическая диаволика Сологуба (бессодержательный, ничтожащийся Дьявол становится конкретным Сатаной) непосредственно сочетается с гротескно-карнавальным чертом модели CIII: "Я позабыл, как надо *колдовать*, |...| Я сам во власти темной злости... " (*Сологуб, 340*); "...*Я зачарую* властным взглядом, | И ты познаешь силу *чар*. |...| *Химеры* дышат горячо... " (*296*); "В *чародейном, темном круге*, |... " (*317*).

Мифопоэтические персонажи Бальмонта также неизменно наделяются гротескно-готическими чертами, ср. например его "Химеры" (*Бальмонт, 175—180*), его образы *двойника, единорога, гермафродита, колдуна, жабы, демонов-врагов, Яги и Сатаны.* Для мифопоэтического мира Бальмонта характерен чрезвычайный эклектизм (ср. "*Pronunsiamiento", 210—211, "Лемуры", 215—216, "Заклятие", 264—265, "В белой стране", 317—345*).

Согласно *Блок V, 47*, "заклинающий человек" чувствует себя хозяином "природы" — позиция, которая в секуляризированной форме характерна также и для диаволиста.

О связи магической силы кудесника и магической силы влюбленного ср. *Блок V, 61*: "влюбленный сам становится *кудесником*, ...любовь...родная стихия *заклинаний*".

Согласно Белому, (*Блок-Белый ПП, 9*), ритм музыки связан с идеей Ницше о "вечном возвращении", с концепцией, которая в образе "кольца возврата" делает очевидным свой диаволически-нигилистический фон. Белый говорит о "мистическом атеизме" — это понятие идеально подходит к "магическому символизму" модели CI: "Мистический атеизм — это первая зона, а за ней нечто мягкое, чуть ли не *белое* в возврате" (*там же, 10*). Ошибка этой концепции (Ницше) состоит в смешении феноменального с ноуменальным.

У Э. А. По символисты унаследовали его "демона извращенности", а у Ницше — "переоценку всех ценностей" (*Брюсов, "Священная жертва", VI, 99*).

Мережковский, "Не мир, но меч", X, 80 и сл. изображает Добролюбова как типичного представителя религиозного декадентства рубежа веков. Мережковский четко показывает отличие этого продолжения "магического символизма" (CI/2) от визионерского символизма модели CII. "Религиозное безумие" Добролюбова непосредственно переходит в пристрастие CIII к "сектантству" (ср. "Серебряный голубь" Белого).

В творчестве Коневского Блок (*Блок, V, 598*) видит переход от собственно декадентства к символизму (CII), точнее, — к "магическому" символизму (*599*).

6. Эстетизм лишает Красоту души, на место преображенной в искусстве При-

он ставит произведение искусства как кумир, идол, как "абстрактную" форму (*Иванов, "О границах искусства", II, 647*): "И если были *кумиры*, и будут, — это Я играл кумирами. Играя созидал и разрушал их." (*Сологуб 1906, 79*).

Эстетизм вращается в кругу пустых зеркальностей (*Иванов, там же, II, 648*) и не может передать "истиную жизнь". На место мифологического он воздвигает волшебное (*там же, 649*) или "сказочное": "чарование магического искусства, волшебная жизнь". "Магизм" в искусстве для Иванова — "преступление" в буквальном смысле слова — преступание запретного порога при отсутствии теургического дара трансцендирования.

"Малое искусство" (то есть, не коллективный, не теургический тип искусства, *Иванов, "Копье Афины", I, 729 и сл.*) разделяется па два подтипа: "искусство интимное" и "искусство келейное". К "интимному искусству" причисляются все варианты эстетизма, с тенденциями к ремеслу и артистизму. Оно "центростремительно", "аналитично" в противоположность с "синтетическим" характером "большого искусства". "Искусство келейное", напротив, "центробежно" и "синтетично", оно имеет тенденцию к "магическому" взгляду на художественное и к крайней замкнутости "творческой монады". Предложенные Ивановым общие критерии весьма точно соответствуют, с одной стороны, эстетическому направлению модели CI ("интимное искусство"), а с другой, "магическому символизму" той же модели CI ("келейное искусство": парадигма "кельи" играет центральную роль в этом направлении). С "интимным искусством" Иванов связывает весьма "созерцательную" (то есть, пассивно-теоретическую) позицию, тогда как другое направление, напротив, представляет собой "искусство метафизического изволения" ("воля" здесь понимается в духе шопенгауэровской эстетики). Прочие различия двух этих типов формулируются в виде оппозиций: личность/сверхличное, внешнее/внутреннее. Представители второго типа следуют парадигме лермонтовского "Пророка", религии "воли" и самоосвобождения из чрева матери-земли (*там же, 729*).

Колдовство, магия все более вытесняются из повседневного мира (*Блок V, 43 и сл.*), умаляются до чего-то "пугающего" и отреченного церковной догматикой (*44*). Более глубокую причину этого Блок усматривает в демиургической сущности колдуна как "самодовлеющего законодателя своего мира", в котором повседневные предметы приобретают значения и функции, внятные лишь ему ("предметы стали иными"). Этот "перевернутый" волшебный мир угрожает "разумному миру повседневности" — откуда и идет "страх перед магией" (который Блок сопоставляет со "страхом перед огнем"). Кудесник-законодатель создает "перевернутый мир" ("перевертывает календарь"), в котором, однако, действуют такие же строгие, даже еще более "формальные" законы, нежели в повседневном мире. "Заклинательные формулы" в этом антимире приобретают смысл "антимолитвы" — это блоковское разграничение может быть использовано в качестве меткой характеристики разницы диаволического дискурса (аналогичного заклинанию) и дискурса мифопоэтически-визионерского (аналогичного молитве). Для дискурса карнавально-гротескной поэзии (CIII) типично отмеченное Блоком "двоеверие" многих заговоров (то есть и "молитва", и "заклинание"); Блок говорит о "двоеверных заговорах", *там же, 45*.

Представление Брюсова о языковой магии и о художнике — магическом "теурге" нашло свое технически-прикладное соответствие в (восходящей к Рене Гилю) "инструменталистской" теории языка-музыки (ср. русское понятие "инст-

рументовка"; ср.: *А. 1980, 27 и сл.*).

О "магическом" символизме Брюсова ср. *Белый, "Брюсов", 1907, ЛЗ, 85 и сл.* Белый определяет промежуточное положение Брюсова между CI и CII как позицию "между творчеством и жизнью", между "смертью" и "жизнью". (Ср. также *Белый, "Брюсов", 1908, ЛЗ, 195* — мефистофелевский образ Брюсова). *К. Бальмонт, "Поэзия как волшебство", 1915, 6*, видит в художнике-демиурге "волшебника", который — подобно космическому Богу-творцу — творит мир искусства ("весь мир есть изваянный Стих"), словно пра-человек, который еще непосредственно обладал этой креативной способностью: "Первичный человек всегда Поэт..." (*там же, 55*).

Белый, "Бальмонт", 904, ЛЗ, 207 и сл. видит Бальмонта на пути от эстетизма к "теургическому" или "магическому символизму". Согласно Белому, Бальмонт является последним представителем "эстетизма", переходящим к теософии, но подобно некоему зеркалу еще отражающему последние лучи "золотого века".

По поводу образа поэта как алхимика или волшебника ср. многочисленные примеры у Бальмонта: "Дух волны" *(БП, 174 и сл.)* и цикл "Антифоны" (*БП, 186*), прежде всего "К Гермесу Трисмегисту" (*БП, 187*) (ср. об этом: *Н. 1970, 22 и сл.*).

Письмо Иванова Брюсову от 4. 8. 1904 года подтверждает влияние "магического символизма" на мифопоэзию, а именно на цикл "Carmen Saeculare" (в кн.: "Cor ardens"): "...Это ты [то есть Брюсов] показал мне у *Агриппы*, что с 1900 г. судьбами Земли правит новый *звездный демон*..." (*Брюсов, ЛН 85, 454*). Согласно учению Агриппы Неттесгеймского, период с 1900 по 2300 год проходит под знаком Меркурия, покровителя искусств (ср. русский перевод: Агриппа, "Магия Арбателя", СПб, 1912, 13, 17; ср. комментарий в: *Брюсов, ЛН 85, 455*).

H. Blumenberg 1979, 138 и сл. констатирует "теснейшую связь между гностицизмом и магией: дискриминация наличного с целью легитимации своего пренебрежения к нему ради торжества собственной воли". Гностическая "космогония" — достаточно позднее образование — является уже своего рода "художественным мифом", приписывающим центральную роль в творении дистанцирующему "смеху". Аналогичным образом "магия" использует принцип "лукавства" (*там же, 139*).

Все описанные Працем в его классической работе о "черной романтике" (*М. , 1970*) категории (беспочвенность, извращенность, садизм, сатанизм) пустили глубокие корни в парадигматику русского "магического символизма". Об обращении маньеризма и модернизма к магически-герметическим традициям подробнее см.: *G. R. Hocke 1987, 59 и сл.*

7. Как негативно-нигилистическое соответствие "позиции ожидания" религиозного символизма и его гипертрофированному адвентизму в модели CI преобладает "пустое, ничтожное ожидание" или "ожидание Ничто": "...Хотя бы к цели ты летел стрелою, | Как тень свою, ее *нельзя догнать*, | Но только воротись — и за тобою | Она сама погонится опять." (*Д. Н. Цертелев [1886] 1972, 217*).

Раннесимволистский мотив *тени* у Цертелева здесь переплетен с философской мифологемой "недогоняемой стрелы": диаволист в меньшей степени ориентирован на достижение цели, чем на то, чтобы самому быть целью преследователя, чьим диаволическим двойником является "тень". Ауторефлексивность и

"аутотелос" диаволиста на психологическом уровне проявляются как своего рода параноидная мания преследования. Ср. далее: "...Жизнь наша — сумерки: и ночь и день; | И мы *напрасно ждем* ответа, | Что перед нами? Вечной ночи тень | Иль первые лучи рассвета?" (*Д. Н. Цертелев [1886] 1972, 218*); "...Дети скорби, дети ночи, | *Ждем*, придет ли наш пророк. | Мы *неведомое чуем*, |...| Умирая, мы тоскуем | О несозданных мирах. | Дерзновенны наши речи, | Но на смерть осуждены | *Слишком ранние* предтечи | Слишком медленной весны. |...| Холод утра — это мы. | Мы — над бездною ступени, | Дети мрака, солнца ждем: | Свет увидим — и, как тени, | Мы в лучах его умрем." (*Мережковский, "Дети ночи" [1894] 1972, 168*).

Ожидающий по отношению к ожидаемому находится в состоянии "до" или "после" (во всяком случае не "во время"); ожидаемое приведет — если оно на самом деле наступит — к смерти ожидающего, который сожмется в тусклую тень всепожирающего (диаволического) солнца.

8. В рамках отношения "Я — Ты" выявляется проблематика проекции и репроекции, объективации Я и субъективации действительности, представления о действительности (*мечта*) и действительности представления, концентрирующаяся в неразрешимости вопроса о том, является ли Ты проекцией Я — или же Я — это проекция Ты: "О да! Я — темный мотылек, |...| На гибель манит огонек... |...| Но я и светлая свеча. | Я чувствую свои лучи, |...| и ты над пламенем свечи, | Впивая жгучие лучи, | Кружишься, белый мотылек! | *И кто к кому? ко мне ли ты*, | *К тебе ли я*, иль мы с тобой? | *Твои глаза — мои ль мечты*? | В тебе ли я? во мне ли ты? | — *Мы оба* пойманы судьбой!" (*Брюсов I, 187*).

9. Значение герметически-гностической Каббалы для "оккультной философии" Агриппы Неттесгеймского анализирует *K. A. 1967, 399 и сл., 416 и сл.* Важнейшими источниками познаний Агриппы в Каббале были книга Рейхлина "De verbo mirifico" (*там же, 419*) и переводы Кнорра фон Розенрота из книги "Зогар". Каббалистическое пристрастие к буквенной и числовой символике имеет определенное типологическое соответствие в символистской паронимике и анаграмматике. В CI преобладает комбинаторно игровой характер этих особенностей, тогда как в CII к "мифотворческой" силе словесной алхимии (словотворчества) относились так же серьезно, как, например, в хлебниковском постсимволизме. Можно говорить о наличии тенденции к "магии слов и чисел" в CI и о стремлении к "символике слов и чисел" в CII. Воздействие "восточного герметизма" и Каббалы на маньеризм подробно рассматриваются у *G. R. Hocke 1987, 381 и сл.* (об Агриппе *там же, 394 и сл.*; о языковом лабиринте и об иероглифичности *там же, 321 и сл., 383 и сл.*).

О семантике и культурно-типологической функции числа ср. *Ю. М. Лотман 1968, 365—369.* Символика чисел у Бальмонта подробно исследуется у *H. 1970, 127 и сл.* О языковой магии во французском модернизме ср.: *A. [1899] 1958, 23 и сл., 38 и сл.* (о "Alchimie du Verbe" Рембо); *R. Delevoy 1979, 47 и сл., 72 и сл., 89 и сл.; J. Grossman 1985, 154 и сл.* (о Брюсове); *L. 1975* (об оккультизме и теософии Бальмонта).

10. В стихотворении 1905 года оппозиция *свободы* и *воли* дополнительно углубляется: Брюсов относит *свободу* к области культуры (*условий*) и "конвенций"

(моральных *запретов*), тогда как *воля* у него исходит из "природы" и "дикости", из "архаики", то есть из той сферы, которая — по ту сторону добра и зла — закреплена в мире инстинктов (*страстей*): "Там Она [= воля], где *нет условий*, | Нет запретов, нет границ, — | В мире силы, в мире крови, | Тигров [ср. выше "тигровые страсти"]], барсов и лисиц. |...| Возвращайтесь в лес и в поле, | Освежить их ветром грудь, | Чтоб в *родной и в дикой воле* | Всей *природы* потонуть!" (*Брюсов I, 422*).

"Погружение и утопание" в природе соответствует диаволическому типу движения — "нисхождению", *décadence* (то есть инвертированному "экстазу", который маркирует "восхождение").

Шопенгауэровское понятие "воли" (гипостазированое в Единой Воле) неоднократно встречается у Сологуба: "Мой ландыш белый вянет, |...| Его ничто не обманет, | Потому, что он *хочет не зная*. | И чего хочет, то будет, | Чего не будет, не надо. | Ничто его не принудит, |...| *Единая Воля* повсюду, | И к чему мои размышленья? | Надо поверить чуду | Единого в мире хотенья." (*Сологуб V, 108*); "В последней тьме, за которою *Единая* таится *Воля*, различаешь мерцание, исходящее от неведомого Лика." (*V, 9*).

XIX
ДИАВОЛИЧЕСКОЕ ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВО

В сатирической поэме "Замкнутые" Брюсов дает картину абсолютно окаменевшего, замкнутого в себе схоластического книжного мира (в типичной для него манере исторической стилизации немецкого средневековья): здесь жизнь — так же, как искусство и наука — застыла в мертвом тексте, в условности которого движутся "замкнутые". Человек лишился как своей экзистенциальной непосредственности (способности к переживаниям), так и религиозной, художественной, философской осмысленности своего существования (способности к познанию). Но не религия, не наука или философия, а искусство призвано освободить человечество, возвратить ему творческую силу и витальность, эмансипировать от "формальных", обусловленных культурой и цивилизацией, жизненных оков. Эту историческую стилизацию Брюсов актуализирует проецированием ее в будущее в качестве антиутопии *(Брюсов I, 265)*, благодаря чему четко сформулированная антипрограмма (*I, 262, 266*) опознается как современное "эстетическое" исповедание:

"В *искусстве* важен *искус* строгий. | Прерви души мертвящий *плен* |...| Твоя душа — то ключ бездонный. | Не замыкай истомных уст. | Едва ты встанешь, утоленный, | Как станет мир — и сух и пуст. | Так! *сделай жизнь единой дрожью,* | Любви и муки до конца, | *Упейся истиной и ложью,* — |...| *Во имя лиры и стиха!* | *Искусство* жаждет самовластья | И души черпает *до дна.* | Едва душа вздохнет о счастьи, — | Она уже отрешена!" *(Брюсов I, 262)*.

Интенсивность витального самопереживания в эстетической жизненной позиции приобретает абсолютный смысл, вытесняя все остальные способы осмысления жизни (мораль, этику, религию и философию), и даже постулируя разрыв с ними как предпосылку для всякого само-освобождения: здесь увязывается заимствованная у французских символистов самостилизация аморального художника (эгоцентрического денди, декадентствующего диаволиста и т. п.) с вопросом об оправдании зла и греха в качестве предпосылки искупления первородного греха, — вопросом, многообразно и многократно поднимаемым у Достоевского. С этой точки зрения морально-этические ограничения и соответствующее им поведение рассматриваются как тормоз для собственно религиозного развития человека: если мифопоэтический СП стремится к преобразованию жизненного текста в текст художественный путем трансформации религиозных категорий, религиозных действий в эстетические, то диаволизм довольствуется отрицанием морально-этического и вообще прагматически-утилитарного, в результате чего все жизненные процессы в

какой-то мере эстетизируются. Искусство таким образом занимает все ценностные позиции, прежде принадлежавшие официальной институциализованной религии.

Постулат (также возводимый к Достоевскому) о том, что жизнь надо прожить, исчерпать "до дна", до конца, Брюсов связывает не с религиозным самостановлением, а с искусством и его "самовластием" ("Искусство жаждет самовластья"): подлинно и непосредственно "жить" ("жить настоящим", *Брюсов I, 230*) — значит делать все "во имя лиры и стиха" (*I, 262*), оценивать все *sub specie artis* ("Быть может, все в жизни лишь *средство* | Для ярко певучих стихов...", *Брюсов I, 447*). Акт эмансипации — то есть отрицания морально-прагматических отношений, освобождения от них — уже сам по себе является прежде всего эстетическим действием: протест, провокация, деструкция концентрируются в позе художника-освободителя, который именно интенсивность самого существования художника постулирует в качестве высшего (хоть и бессодержательного) смысла[1].

Этот негативно-эстетический витализм мы вновь встречаем в постсимволистской (неопримитивистской, футуристической) эстетике авангарда (искусство как "воскрешение жизни", как свежее "ощущение жизни", "остранение восприятия" и т. д.): "...Как будет радостен детей свободных крик, | Как будет весело дробить останки статуй | И складывать костры из бесконечных *книг*. | *Освобождение, восторг великой воли*, | Приветствую тебя и славлю из цепей! | Я — узник, раб в тюрьме, но вижу поле, поле... | О солнце! о простор! о высота степей!" *(Брюсов, "Замкнутые", I, 266)*. Этими завершающими строками Брюсов также маркирует переход от лунного мнимого мира, в котором слова (в том числе слова художника) всего лишь тени дел и вещей, к солярному миру жизни ("О солнце!") и к жизнетворчеству, где слово не только открывает энергетику абсолютного, но и воплощает ее. Мы оказываемся на пороге жизне- и мифотворчества модели CII, с которыми — хотя и весьма противоречиво — были связаны произведения Брюсова первого десятилетия нашего века (написанные непосредственно вслед за "Замкнутыми").

По сравнению с искусством мира теней, то есть с условностями музейной цивилизации, жизненная интенсивность витального сознания мгновенности намного более эстетична и художественна: "Мы к ярким краскам не привыкли, |...| Мы дышим комнатною пылью, | *Живем среди картин и книг*, | И дорог нашему бессилью | Отдельный *стих*, отдельный *миг*..." *(Брюсов I, 174)*. И в своем программном стихотворении "Ограды" (*I, 228—229)*, Брюсов последовательно ставит витальность во главу своей шкалы ценностей: "...радость в сознании *жить* |...| Рады на миг и для вечности быть...". *Мгновение* наивысшей полноты переживания ставится выше литературы: "...Настало что-то... Как дети, | Сознаем мы исполненный *миг*. | Утро в холодном свете, | *Ты лучше песен и книг!*" *(Брюсов I, 183)*.

Банальная повседневная жизнь как условный, окаменевший *быт* по отношению к экзистенциальной полноте жизни *мига* занимает такую же позицию, как автоматизированные, бумажные (то есть деэкзистенциализированные) приемы искусства (искусства с маленькой буквы) по отношению к абсолютному, самовластному Искусству, к религии искусства, к мифу искусства. Только на основе этой формулы (жизнь : Жизнь = искусство : Искусство) для панэстетизма модели CI становится возможным постулировать доминирова-

ние Жизни-в-Искусстве[2] над другими прагматическими функциями как жизни, так и искусства, а для модели СII — доминирование Искусства Жизни над прагматическими функциями изолированной, абсолютизированной, автономной эстетики. Жизнь и Искусство становятся двумя сторонами одной и той же экзистенциальной позиции, одного и того же универсального творчества, которое в той же мере подрывает прагматические жизненные ограничения, как и жанровые или коммуникативные ограничения художественных форм. Жизнь-в-Искусстве обретает свою ценность и свою цель в себе самой, в нескончаемом самоосуществлении, которое в конечном счете превращается в бесцельное и безысходное кружение, тогда как жизненная практика, равно как и морально-общественные или социально-этические обязательства искусства имплицируют имманентные цели (например, жизненное счастье): "...Но одни лишь мы прославили | Бога жажды и мечты! |...| *Жизнь не в счастьи, жизнь в искании*, | Цель не здесь — вдали всегда. | Славьте, славьте неустаннее | *Подвиг* мысли и труда!" *(Брюсов I, 225)*.

Если эстетизм на уровне жизненной прагматики отстаивает, таким образом, абсолютную полярность искусства и жизни, то в мгновение экстаза, в мгновение преодоления граней жизни и искусства и абсолютного самовыражения индивидуума Искусство и Жизнь становятся взаимопроницаемыми, текст Жизни превращается в текст Искусства. Об этой трансформации говорится в стихотворении Брюсова "Клеопатра" *(Брюсов I, 153)*: "...В деяньях мира мой ничтожен *след*, |...| Но над тобой я властвую, поэт! | Вновь, как царей, я предаю томленью | Тебя, прельщенного *неверной тенью*, | Я снова женщина — в мечтах твоих. | Бессмертен ты *искусства* дивной властью, | А я бессмертна прелестью и страстью: | *Вся жизнь моя — в веках звенящий стих*". На уровне прагматической оппозиции жизни (*быта*) и искусства всякий креативный акт выливается в проекцию *теней* (то есть фиктивных представлений) в "мнимом мире" (*тень, сон* vs *день, пыль*), тогда как на уровне Жизни-в-Искусстве все проекции, в том числе и персонификации, обращаются в литературно-художественные фигуры — и наоборот: "*Ты — женщина, ты — книга между книг*, | Ты — *свернутый, запечатленный свиток*; | В его *строках* и дум и слов избыток, | В его *листах* безумен каждый миг..." *(Брюсов, "Женщине", I, 179)*.

В этом тексте, который непосредственно (в том числе и хронологически) связан со стихотворением "Клеопатра", содержится ключ к раннесимволистской иерархии художественного и жизненного текстов: если в СII жизненный текст реализует художественный текст (жизнетворчество) или, иначе, Жизнь и Искусство вместе развертывают некий (мифологический) Пра-Текст, то для СI Жизненный Текст представляет собой свертывание жизненных мотивов, которое в концентрированной форме запечатлевается в Художественном Тексте[3]. Только таким образом мыслимо отождествление женщины и книги, персонифицированной проекции (*мечты*) и эстетизированной текстуализации: "...И летели безумные, знойные дни | То за *грудами книг*, то в разгаре *страстей* ..."(*Надсон, 246)*. Проецирование этого "свертывания" в природу включается в тот же контекст: "...Плывет, колышется туманов белый *свиток*, | И чем-то мертвенным он застилает даль..." *(Мережковский [1887] 1972, 154)*.

В связи с парадигмой *мир-текст*, (*жизнь-искусство, художник-произведение искусства*) ср. следующие примеры из Минского:

"...Ты не ищи меня средь мира. | *Я — песнь* незримой красоте. |..." *(Минский, 272)*; "Дни моей *жизни — листы черновой* | Беспереплетной *тетради*. |...| Кто набело перепишет | Вечны руны?" *(68)*; "...Я темную *книгу* познанья закрыл | И яркой любуюсь виньеткой." *(111)*; "...Увы, в чертах изменчивых детей | *Прочел* я чувств застывших выражение. |...| Их игры — нашей скорби отраженье. |..." *(140)*; "По узору событий наш *бледный роман*, | Словно речь о погоде, ничтожен. |..." *(195)*; "...И если мир люблю я, то не с тем, | Чтоб воссоздать в *словах* его картины. |..." *(361)*; "О, севера ночь! |...| Твой призрачный взор: в нем я вижу печать | И *повесть читаю* иного недуга, |..." *(390)*; "Печальна *повесть юности* моей. |..." *(396)*; "Я целый день бродил среди руин, | *Читал* веков истертые *страницы*, |..." *(I, 29)*; "Прекрасный гений с белыми крылами, |...| Шептал молитвы бледными устами, — | Ты, в чьих глазах, как в *книге* неземной, | Предвечных тайн *читал* я отраженье, |..." *(I, 164)*; "И вот, во сне, пред ним в сиянье | Спустилась *книга* с высоты, | И голос — вечности дыханье | Встревожил ветхие листы: |..." *(I, 165)*; "Ты хочешь *повесть* знать моих морщин глубоких, |..." *(I, 209)*; "...*Я земную повесть* знаю наизусть. | Мир, как гроб истлевший, страшен или пуст. |..." *(I, 246)*; "Чем глубже *читаю* в душе твоей чистой, |..." *(III, 113)*; "...И розы белые, и *белые стихи*... |...| Их волны звучные, как стих мой перекатный. |..." *(Фофанов, 82)*; "Я *сказки* медленней пишу, | Чем *жизнь* свою переживаю. |..." *(168)*.

У Анненского тот же мотив служит ирреализации мира вещей, "олитературиванию" экзистенциальных состояний:

"Есть *книга* чудная, где с каждою страницей | Галлюцинации таинственно *свиты*: | Там полон старый сад луной и небылицей, | Там клен *бумажные* заворожил *листы*, |..." *(Анненский, 77)*; "Это — лунная ночь невозможного сна, |...| Свет полос запыленно-зеленых | На *бумажных* колеблется кленах. |...| Вот чуть-чуть шевельнулись ресницы... | Дальше... вырваны дальше *страницы*." *("Декорация". 82)*; "...Все живые так стали далеки, | Все небытное стало так внятно, | И слились *позабытые строки* | До зари в мутно-черные пятна. |..." *(120)*; "...С мерцающих *строк бытия* | Ловлю я забытую *фразу*... |...| Мне фразы нельзя не читать, | Но к ней я вернуться не в силах..." *(167)*; "...Когда же сном объята голова, | *Читаю грез* я повесть небылую, | Сгоревших *книг забытые слова* | В туманном сне я трепетно целую." *(182)*.

"...И я всегда гляжу в зрачки, | Чтоб в них *читать* — любовь." *(Бальмонт БП, 278)*; "...И в сердце твоем за *страницею вспыхнет страница*, | Ты будешь *читать* их, как дух, не скорбя, не любя. |..." *(БП, 183)*; "Мы — *запутанные строки*, | Раздробленные скрижали." *(II, 67)*; "Когда в душе, как перепевный *стих*, | Услышанный от властного поэта, | Дрожит любовь ко мгле — у ног твоих, | Ко мгле и тьме, нежней чем ласки света." *(III, 124)*; "Ты непропетый, *несозданный стих*, | Сдавленный крик оскорбленья. |...| Другом не будешь ты мне никогда. | Братом ты будешь навеки." *(III, 165—166)*; "*Чита-*

тель душ людских, скажи нам, что прочел ты? | *Страницы* Юности? *Поэмы Красоты*? |...| Я родился чтецом, и призрачные *строки* |...| Я жажду островов, ищу, люблю *намеки*, | Их мало, и горька в морях души вода. |...” (*“Читатель душ”, V, 58*).

В СI поэт-*избранник* воплощает элитарность художника вообще:

“Как лебедь, *песню* я пою, и после песни умираю. |...” (*Бальмонт, “Трубадур”, БП, 104*); “...Я смотрю на жизнь мою, | Возле дыма и огня | Много слов я создаю, | В этом радость для меня, — | *Я кую*!” (*“Кузнец”, БП, 174*); “...Хочешь быть бессмертным в памяти людей, | *Порази* их в сердце *вымыслом певучим*, | Думу закали на пламени страстей. |...” (*БП, 242*); “В ее [кошки] зрачках — непознанная чара, | В них — фосфор и круги нездешних сфер, | Она пленила страшного *Эдгара*, | Ей был пленен трагический *Бодлер*, — | Два гения, влюбленные в мечтанья, | Мои два брата в бездне мировой, |...” (*“Мои звери”, БП, 276*); “Мой *стих*, всегда победный, | Желает *красоты*. | О друг мой, друг мой бедный, | Не отстрадала ты. |...” (*Бальмонт БП, 291*); “Кто будет говорить о слове примиренья, | Тот предает себя и предает других, | И я ему в лицо, как яркое *презренье*, | Бросаю *хлещущий мой стих*.” (*“Преступное слово”, БП, 341*); “Кинетесь к *слову*, кричите Верлэнами, |...” (*II, 101*); “И я порой терзал других, | Я мучил их... Ну, что ж! | Зато я создал звонкий *стих*. | И этот стих не ложь. |...| Быть может, *ересь* я пою? |...| О, нет, я слышу мысль мою, | Я знаю, вечен Бог!” (*III, 133*); “Мало криков. Нужно стройно | *Гармонически рыдать*. |...” (*IV, 112*); “Но ты же ведь знаешь: *поэт* | Моложе, наивней ребенка. |...| Что всю многозыблемость света | Привыкло в себе сохранять | Бездонное сердце поэта. |...| Кто Вечности ближе, чем *дети*? |...” (*IV, 113*); “Это — страшное проклятье: | Презирать других. | Всех люблю я без изъятья, | Я *для всех пою* свой стих.” (*IV, 95*).

В контрасте с “культом личности”, характерным для СII, Брюсов подчеркивает сверхиндивидуальную функцию поэта: “Придет к моим стихам *неведомый поэт* | И жадно перечтет забытые страницы, |...| И вспомню я сквозь сон, что был поэтом я |...” (*III, 252*). Стихотворения ведут собственную жизнь, независимую от поэта: “Былое бытие переживу я в миг, | Всю жизнь былых страстей и *жизнь стихов моих*, | И стану им в лицо — воскресший и могучий.” (*III, 252*). Отграничение индивидуального опыта от автономной художественной жизни еще сильнее в следующих стихах: “Не смею все мечты вложить я в *стих*, |...| О, если б был, кто *книгу дум моих* | Прочел, постиг и весь проникся ею... |...” (*III, 252—253*). На рубеже веков — параллельно возникающему мифопоэтическому жизнетворчеству — Брюсов также подымает мессианско-визионерскую самооценку поэта: “...Хотя б никто не знал, не слышал про меня, | Я знаю, я поэт!... |...| Живу среди людей, но *непонятно им*, |...” (*III, 254—255*); “*...Поэты властные, избранники земли*, | И вопят, и зовут! о *нет, не верю чуду*! |...” (*III, 258*). Художник-демиург — это “царь”, “повелитель” экстерриториальной сферы своей фантазии, которая находится

в н у т р и "поэтического мира" его конкретных стихотворений — а не вне него и над ним (как в СII): "Царил над *миром рифм* когда-то | Я с *самовластием* волхва |..." (*III, 285*).

Диаволическое толкование парадигмы *мир-книга* (в особенности у Брюсова) отмечено фиктивностью теневого мира, чья мнимость передается как тексту так и миру: "...Со мной мои *стихи* бегут, крича, | Грозят мне *замыслов* недовершенных тени, |...| *Слова из книг,* истлевших в сердце-склепе, |..." (*Брюсов I, 293*).

Таким образом, *свертывание* биографической синтагмы в художественный текст аллегорически-эмблематического характера, характерное для СI, противопоставлено принципу *развертывания* мифопоэтического символизма, который продвигается от свернутых пра-текстов (пра-картин и пра-переживаний) к вновь и вновь р а з в о р а ч и в а е м ы м культурным и индивидуальным текстам[4]. Пристрастие эстетизма и диаволического панэстетизма к *книге* как "концентрату жизненного текста" (с диаволической оптикой, превращающей ее в застывший, замерзший, кристаллический, сверкающий драгоценный камень, который в своей абстрактности репрезентирует как наивысшую концентрацию, так и отверженность от жизни и чувства), эстетическое стремление к статичности и вневременности в ограниченности (замкнутости) артефакта (эстетика произведения), противопоставлены стремлению СII к метаморфическому, нескончаемому преображению всех устоявшихся пространственных и временных форм в органически-пульсирующие, подчиненные внутреннему переживанию пространства и времени образования. СII стремится не к "увековечиванию" мгновения (как это делает СI), но к инкарнации вечного в мгновении внутреннего переживания, к образному развертыванию вечного во временном. Художественный текст таким образом является не конечной точкой свертывания, но исходной точкой развертывания дальнейших жизненных и художественных текстов, то есть перформативных реализаций (перформационная эстетика): в первом случае преобладает представление об искусстве как о продукте, как об артефакте, чья перемещаемость во времени является гарантом бессмертия (СI); во втором случае как художественные, так и жизненные тексты — это лишь актуализация (в соответствующих формах) предзаданного, полностью запрограммированного заранее пра-текста. Он считается Богоданным мировым текстом, в котором "вещи" символически излагают теургический пра-миф. Для эстетизма статичность, неизменяемость и ограниченность извне являются позитивными качествами артефакта и художественной жизни, которая достигает вершины в недвижности времени, в законченности и замкнутости совершенства. Однако именно в своей совершенности артефакт диаволически обращен к смерти; он уклоняется от Жизни и сообщаемости.

С этой точки зрения становится ясно, почему эстетик считает продукт "свертывания", словесный концентрат артефакта более долговечным, нежели его творца: "Живите, звуков сочетанья, | И повторяйтесь без конца. | *Вы, сердца смертного созданья,* | *Сильнее своего творца.*" (*Гиппиус I, 36*). Для СI важно готовое творение, тогда как "художник жизни" (СII) считает само творчество истинным и незавершаемым "началом" жизненного дела. Для эстетизма продукт творчества — это нечто независимое от автора, объективированное, живущее собственной жизнью. И лишь этим обеспечивается его непрерыв-

ность в истории, его "бессмертие": "*Слова — хамелеоны, | Они живут спела. | У них свои законы | Особая душа.*" *(Бальмонт, 160)*. Поэт творит слова как некие самостоятельные "живые существа", чья автономия обеспечивается их "звуковой магией" ("магия слов", "инструментовка", "музыка звуков"), их суггестивным излучением (слова как *драгоценные камни*, художественные продукты природы), с одной стороны, а с другой — обильным автокомментированием стихотворений (ауторефлексивная поэзия, аутопоэтологические стихотворения), которые аллегорически-дискурсивным образом сообщают свою собственную интерпретацию, свою собственную программу и тем самым не нуждаются во внешней экзегезе. Референтная функция языка в рамках теоретического ауторефлексивного дискурса интерферирует в раннесимволистской лирике с аутофункциональной направленностью звуковых и ритмически-просодических приемов и структур, чьим иконическим референтом является их безреферентность: "...А строгие *строфы* скользят невозвратно, | Скользят и не дышат, — и *вечно живут*." (*I, 106*). (*I, 106*). Диаволический дискурс неспособен к передаче "соответствий" между вещами и космическими феноменами в *созвучиях* художественого текста, он даже боится их: "...*Звуков* хотим, — но *созвучий* боимся..." *(Гиппиус I, 78)*; "...И в *печальные* строфы слагаются *буквы созвездий*..." (*там же*); "В зеркале смутно удвоены | (Словно мило-неверные *рифмы*), |..." *(Брюсов I, 92)*.

В стихотворении Бальмонта "Я — изысканность русской медлительной речи" *(Бальмонт, 59)* автономизация текста произведения проходит разные степени объективации: от стихотворного текста как "языковой находки" ("самоцветные камни самобытной земли"), как "открытия" поэта — до персонификации стихотворения, которое в какой-то степени становится своим собственным автором: "Вечно-юный, как *сон*, | Сильный тем, что *влюблен* | *И в себя* и в других, | *Я — изысканный стих*." (*там же*). Коммуницирующая сама с собой через саму себя поэзия столь же аутистична, как и поэт ("Я — для всех и ничей"). Изысканность "слов-самоцветов" лишает смысла вопрос об их происхождении или даже об их подлинности: "Мы ценим *безразличья* | Сверканья всех огней, — | Цветы с любым узором. | Расцветы всех начал, | Лишь только б *нашим* взорам | Их пламень отвечал..." *(Бальмонт, 127)*. С точки зрения эстетизма человек после своей смерти оставляет на земле "гармонию красочных слов", то есть артефакты "переживают" человека или, иначе, гарантируют ему жизнь в воспоминаниях других людей; негативно-диаволически язык "современных людей" напоминает стук ссыпаемых в яму костей: *подражательность* их слов (*эхо*) подобна *ропоту* болотной травы: "...Почему в *языке* современных людей | Стук ссыпаемых в яму костей? | *Подражательность слов, точно эхо* молвы, | *Точно ропот болотной травы*?" *(Бальмонт, "Гармония слов", 162)*. Позитивная эклектика ("Все пойму, все возьму, у других отнимая ...", *159)* в ее диаволическом понимании перемешивается с теневым языком лунного мнимого мира (*подражание-отражение, эхо*), с редуцированным "языком вещей" (с *шепотом* болотной травы, ср. *Бальмонт, "Камыши", 93)*.

Язык гармонии предстает в виде кристаллизовавшейся, заледеневшей музыки сфер, навек погребенной под толстым слоем льда: "В красоте музыкальности, | Как в *недвижной зеркальности*, | Я нашел очертания снов, | До меня не рассказанных, | Тосковавших и связанных, | *Как растенья под глыбою*

льдов." (Бальмонт, "Аккорды", 163)."Чистое звучание" замерзшего языка остается, впрочем, неслышным ("гимны неслышные"), поэт создает "недосказанный мир" (*там же*)[5].

Если артефакт не привязан к определенному объекту (с помощью посвящения или вообще любой формы референтности), то поэт свободен посвятить свое произведение "всем (возможным) богам", то есть в действительности "никому": "*...Я все мечты* люблю, мне дороги все речи, | И *всем богам я посвящаю стих.* |...| Как верный ученик, я был ласкаем всеми, | *Но сам любил лишь сочетанья слов.* | На *острове Мечты*, где статуи, где песни, | Я исследил пути в огнях и без огней, | То поклонялся тем, что ярче, что *телесней*, | То трепетал в *предчувствии теней*. |...| Мне сладки все мечты, мне *дороги все речи*, | И всем богам я посвящаю стих..." *(Брюсов, "Я", I, 142)*. Показательно что стихотворение здесь является одновременно как объектом проекции, так и субъектом или носителем рефлексии — в первом случае как вещный артефакт ("сочетанье слов" как некая структура), во втором как представитель автономного мира ("на острове Мечты"). Этот мир состоит из *статуй* и *песен*, то есть из застывших, "завершенных", неизменяемых образов, которые сами по себе немы, и из "песен", которые слепы или невидимы, незримы, поскольку являются лишь сочетаниями звуков.

В эстетизме — и еще сильнее в диаволизме — стихотворение является не столько выражением предзаданной самоидентичности автора, сколько результатом проекции, движущей силой которой является как раз неидентичность его создателя, то есть оно выявляет его частичную ущербность, вследствие которой на долю произведения выпадает задача компенсировать нехватку бытия и целостности, или по крайней мере чем-то фиктивно и рефлексивно ее подменить. Творение-мечта, творение-желание (языковой мир поэзии) с позиции диаволического, впрочем, не оценивается как подмена, то есть как предваряющая имитация "вместо" истинного свершения в непосредственном действии и переживании. Напротив, с этой точки зрения конкретно-предметная действительность (жизнь — хотя бы и с маленькой буквы) на самом деле обладает лишь "видимостью" *сна*, которая и призвана подменять "истинную" действительность воображаемого мира (мира *мечты*) и совершенной идеальности.

На этом фоне вновь встает вопрос об интертекстуальности раннесимволистской поэзии. В данном исследовании эта поэзия представлена как необычайно цельный, самосогласованный и замкнутый текстовый корпус: если под интертекстуальностью подразумевать диалогическую коммуникацию между автономными, самостоятельными текстами, то в рамках модели CI речь определенно должна идти не об интертекстуальности в этом (идеальном) смысле (каковая в высшей степени характерна для CII и тем более для постсимволистекого акмеизма), но о конвергенциях, часто о буквальных совпадениях между монологами, которые в остальном идут параллельно друг другу. Произносящие эти монологи к тому же неидентичны с самими собой и именно поэтому нуждаются в идентичности параллельных текстов для конституирования и конструирования своих дискурсов: идентичность текстов в CI заменяет идентичность говорящих, тогда как (хотя и очень напряженная) идентичность говорящих в CII приводит к неидентичности их текстов между собой. Последнее и создает предпосылку для подлинной интертекстуальности и диалогич-

ности между двумя или более автономными позициями говорящих и языковыми мирами.

Чрезвычайно монологический характер как дискурса эстетизма, так и диаволического дискурса не требует дальнейших доказательств — их легко можно извлечь из рассмотрения эгоцентрики, акоммуникативности, безадресности и т. п. характеристик диаволической поэтики: единственный (хотя и рудиментарный и фиктивный) диалог диаволиста происходит между ним (или одним из его аспектов) и стихотворением, персонифицированной поэзией (то есть другим его же аспектом). Коммуникация м е ж д у этими мирами языка и представления, то есть *alter ego* одного и *alter ego* другого, может быть симулирована только тем, что один стихотворный текст повторяет, воспроизводит те аспекты других текстов, которые утверждают его самого, которые идентичны с ним самим, и при этом не учитывает другие аспекты, которые собственно и конституируют чужой текст как "иной", в его и н а к о с т и . Диаволический автор а у т и с т и ч е с к и видит в других только себя, тогда как символистский автор хотел бы в другом тексте (или поэте) выследить голос д р у г о г о Я (то есть, Ты), а в собственном тексте (в собственном Я, в собственной жизни) — с о б с т в е н н ы й голос д р у г о г о автора.

Здесь кроется причина того, что в раннем символизме один и тот же поэт "распадается" на разных а в т о р о в (хотя бы лишь фиктивно, посредством использования псевдонимов), которые соответственно порождают тексты разного типа — вспомним, например, м н о г о а в т о р н ы е мистификации Брюсова в его "Русских символистах", чьей очевидной целью являлась как раз не демонстрация г е т е р о г е н н ы х художественных миров и стилей, но, напротив, презентация г о м о г е н н о й стилевой формации, как бы некоей "школы", и даже просто маниакальная аутостилизация.

Сходная установка обнаруживается в тех стихотворениях, непосредственной темой которых является творчество других (символистских) авторов или они сами — так, например, в группе стихотворений Брюсова "Близким" *(Брюсов I, 195—203)*. Самоутверждающие и эгоистические претензии диаволического поэта на творчество других поэтов выражаются здесь откровенно провокационным образом. Так, в обоих своих стихотворениях, посвященных Бальмонту, Брюсов не пытается показать своеобразие (то есть инакость, неповторимость) другого поэта, но стремится к самоутверждению — вплоть до разрушения или во всяком случае отрицания своеобразия и самоценности другого: "...С тобой роднится веток строй бессвязный, | Ты в нашей жизни призрак безобразный, |...| Ты полюбил души своей соблазны, |...| И ты в борьбе — как змей многообразный. |...| Но я в тебе люблю, — *что весь ты ложь,* | *Что сам не знаешь* ты, куда пойдешь, | Что высоту считаешь сам обманом." *(Брюсов, "К портрету К. Д. Бальмонта", I, 197)*.

То, что Брюсов говорит здесь о Бальмонте, в той же (если не в большей) мере относится к нему самому, точнее, наоборот: свой собственный образ Брюсов с такой последовательностью проецирует на образ другого поэта, что изчезает не только его инакость, но и целостность его личности, его самосознания. Последнее в изображении Брюсова до такой степени н е равно самому себе (оно является "ложным сознанием" самого себя), что ничего не знает о своей собственной негативности или по крайней мере делает вид, что не знает: здесь речь идет о диаволических атрибутах "бескачественности" —

безобразии, многообразии (символизируется архетипом *змеи*), *лжи, бесцельности* ("не знаешь, куда идешь"), *обмане, призраке, соблазне* и т. д. Все эти по сути негативные определения Брюсов однако (парадоксально) представляет в качестве позитивных ценностей, поскольку именно их он приводит для обоснования своей любви к Бальмонту, то есть он использует ту самую диаволическую силлогистику, которая "лжива" уже по своей структуре. Но если говорящий позитивно оценивает (то есть выдвигает в качестве основания для почитания и привязанности) негативные высказывания другого (несамосогласованность и неадекватность этой речи, то есть ее *бессвязность* на уровне синтагматики, *безобразность* на семантическом и *ложность* на прагматическом уровне), то та же самая, позитивно оценивающая речь Брюсова о негативной речи Бальмонта может — посредством диаволической аргументации — толковаться как негативная речь, так что стихотворение, обращенное к портрету Бальмонта, становится ауторефлексивным текстом о собственном отражении, о подобии себя в другом.

Эта тенденция становится еще нагляднее во втором стихотворении Брюсова "К. Д. Бальмонту" *(Брюсов I, 197—198)*: "Нет, я люблю тебя не яростной любовью, |...| Не буду ждать тебя, в безмолвной тьме, — с тоской. |...| С уверенностью ждать тебя, как *сон* заветный, |...| *Мой образ был в тебе*, душа гляделась в душу, | Былое выше нас — мы связаны — ты мой! |...| *Люблю я не тебя, а твой прообраз вечный,* | *Где ты, мне все равно, но ты со мной* всегда!". Трудно недвусмысленнее и в то же время радикальнее выразить эту эгоцентрическую самовлюбленность и принципиальную аутокоммуникативность, которая использует другого лишь как "зеркало": другой текст имеет значение лишь постольку, поскольку он рефлектирует собственный текст — и наоборот.

Поиски монологическим текстом аутентичности в отражениях других текстов происходят на фоне чрезвычайно обильного автокомментирования и автоцитатности (прежде всего в творчестве Брюсова и Бальмонта). Фрагменты или какие-либо "знаки" текстов (заглавия, приемы, стилевые признаки и т. д.) более ранних периодов нередко включаются в новые тексты в качестве "автоцитат". Их цель, однако, — в отличие от "гетероцитат" — заключается в указании и в акцентировании неидентичности с самим собой и с собственными пройденными, преодоленными, подвергнутыми отрицанию этапами. Особенно подчеркивал Брюсов эту частичную неидентичность с собственными ранними произведениями (как условие их цитируемости!) в конце 90-х годов — прежде всего в отношении эпатажности своих "Chefs d'Oeuvre" и сборников "Русские символисты". При этом отчасти речь здесь идет о тематизации рецепции его тогдашних стихов и реакции на них, а также об их историко-литературной "канонизации": "Ты приняла *мою книгу* с улыбкой, | Бедную книгу мою... | Верь мне: давно я считаю ошибкой | Бедную книгу мою..." *(Брюсов, "По поводу «Chefs d'Oeuvre»", I, 102—103)*. Эта аутотематическая поэзия, в которой в центре оказываются собственные (ранние или одновременно, но иначе написанные) стихотворения в их инакости, имеет огромное значение для раннего символизма вообще и для творчества Брюсова в особенности — ведь таким образом в какой-то мере удается установить в рамках собственного творчества необходимую для образования группы или школы (к чему как раз и стремился всеми силами Брюсов) интертекстуальность и даже придать ей характер нормативной "истории литературы" или по крайней мере

собственного "течения": "Мне помнятся и книги эти, | Как в *полусне* недавний *день*; | Мы были дерзки, были дети, | Нам все казалось в ярком свете... | Теперь в душе и *тишь* и *тень*. | Далеко первая ступень. | Пять беглых лет — как пять столетий." *(Брюсов, "По поводу сборников «Русские символисты»", I, 201)*. Здесь развитие собственного стиля и собственной поэтики всего лишь за пять лет — с присущим Брюсову невольным комизмом — приравнивается (по крайней мере имплицитно) эволюции целых эпох в истории литературы[6].

Переход от эстетизма (CI/1) к панэстетизму (CI/2) для автора не только обозрим (ретроспективно) и может быть использован для самоканонизации, он дает возможность для внутренней диалогизации собственного творчества, нынешняя отчужденность предшествующих фаз которого стилизуется и рефлектируется — как, например, в ретроспекции Брюсова по поводу своего раннего сборника "Me eum esse" (*"По поводу «Me eum esse»", I, 201*): "...Звенящие *строки* далеки, | Как *призрак* умершего брата..." Собственные произведения, которые, впрочем, появились всего несколькими годами ранее, для автора стали столь же чуждыми, как "призрак умершего брата" — оставаясь родственны, они уже недейственны и мертвы. Далее Брюсов цитирует, выделяя кавычками, две строки из старого сборника, которые как бы комментируются из настоящего двумя последующими строками, причем заданные в автоцитатах вопросы (или претензии эстетического свойства) остаются без ответа и в автокомментарии, то есть не могут быть разрешены и в рамках обновленной программы: "...«Я жду, я томлюсь одиноко, | Мне луч ни единый не светит!» | — Твой голос далеко, далеко, | Тебе не могу я ответить".

Последнее стихотворение этой группы, которая посвящена "Близким", а, тем самым, и собственному юношескому творчеству, обращено — как и следовало ожидать — к самому поэту: "К самому себе" *(I, 202)*. Поэт говорит ("пишет стихи") с самим собой о самом себе, о том, что этого Я больше не должно быть, по крайней мере, в прежних формах и способах выражения: оно не соответствует своей истинной, внутренней сущности, утопическому, тотально эмансипированному, "вольному Я"[7]: "Я желал бы рекой извиваться | По широким и сочным лугам, | В камышах незаметно теряться, | Улыбаться небесным огням." Мы находимся на грани между лунным и солярным мирами, на грани, под которую поэт хочет как бы "поднырнуть", не будучи, впрочем, уверенным в том, что после того, как он вынырнет, он вновь встретит самого себя: "...Но боюсь, что в соленом просторе — | Только сон, только *сон бытия*! | Я хочу и по смерти и в море | Сознавать свое вольное «я»!" *(Брюсов I, 202)*.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Для Брюсова, в отличие от других символистов, поэзия всю жизнь оставалась подлинной и единственной точкой опоры: "*...поэзия* для меня — *все*! Вся моя жизнь подчинена только *служению ей*; я живу — поскольку она во мне живет, |...| Во имя ее — я, не задумываясь, принесу в *жертву* все: свое счастье, свою любовь, *самого себя*. Но в том мире я всегда был одинок, |..." (Из писем Брюсова к Петровской , в: *Брюсов ЛН 85, 791)*. В отличие от адептов мифопоэтического жизнетворчества для Брюсова всегда существовало принципиальное различие между "служением музе", которая никогда не персонифицировалась для него в виде Анимы, — и собственной, частной жизнью, которая скрывалась за масками меняющихся самостилизаций: "...жизнь приучила меня притворяться |...| Я боюсь показаться смешным, высказываясь до конца..." (*там же*). Брюсов здесь следует романтической формуле Жерара де Нерваля, который хотел "организовать" свою жизнь как роман (*A. [1899] 1958, 6; J. Grossman 1985, 195)*. Типично декадентское переворачивание отношения искусства и жизни достигает своей высшей точки в постулате О. Уайльда о том, что жизнь должна "имитировать" искусство (O. Wilde, "The decay of lying", 1889, цит. по *G. Mattenklott 1970, 23 и сл.*).

2. Как вождь московских декадентов, Брюсов в первую очередь сосредоточивался на вопросах художественной техники, тогда как петербургский модернизм был склонен к художественному мистицизму (*М. Р. 1975, 61 и сл.*).

Оглядываясь назад, Белый (*Белый "Символизм"*, около 1925 г.) оценивает декадентский эстетизм как следствие предшествующей эпохи феноменализма (в отличие от символистского эмблематизма). Декадентство — это последний крик погибающей души, символизм — первый крик при рождении (*там же, 43)*. "Чистый эстетизм" декадентского искусства с точки зрения мифопоэзии являлся лишь короткой переходной фазой, промежутком (ср. *Иванов, "Заветы символизма", II, 596 и сл.*), эклектической "по вкусу" и "патологической" с точки зрения психологии.

Критика Белым декадентства и *l'art pour l'art* направлена против того, что рассматривается здесь под названием "диаволический символизм" (*Белый, "Настоящее и будущее русской литературы"* , *ЛЗ, 77 и сл.*). Белый признает за декадентством посреднические функции, состоявшие в первую очередь в рецепции западного символизма и философии Ницше: "Их ругают, но говорят их словами." (*там же, 78)*. "Международный адогматизм и индивидуализм", принесенные декадентами в Россию, Белый оценивает как завоевание для русской литературы, поскольку они позволили по-новому взглянуть на собственное прошлое.

Мережковский, "Не мир, а меч", X, 77 и сл., оправдывает декадентство как наиважнейшее духовное течение "сегодняшней России", которое выходит далеко за рамки чисто эстетического *décadence* Западной Европы и является началом самостоятельной русской культуры. Русские декаденты — это первые русские "европейцы", космополиты, они преодолели злосчастный дуализм западников и славянофилов XIX века. Русские декаденты освободили русскую культуру от двой-

ной цензуры со стороны государства и революционно-демократической критики (*там же, 78*), они эмансипировали религиозность и мистику из окаменелости государственной церкви. Поэтому искусство Брюсова, Сологуба и Гиппиус переходит традиционные границы художественного: "это — религиозный искус; их стихи — дневники самых упорных и опасных религиозных исканий" (*там же*).

Всю историю искусства Нового времени Брюсов рассматривает как борьбу против всякого рода ограничений. Романтизм, например, борется за то, чтобы творческий человек самого себя считал единственным и "высшим судией". Романтики, однако, еще не поняли самостоятельной роли слова в словесности; разорвав путы, сковывавшие личность, они не тронули цепей литературных условностей. В этом смысле и реализм является лишь "частью романтизма". Декаденты и символисты первыми поняли, что суть литературной школы ни в чем ином, как в "учении о приемах творчества": "каждое слово — само по себе и в сочетании" производит определенное впечатление. Это вербальное воздействие может подчинять и деформировать "значение изображенного", поскольку поэтические слова создают собственную "вербальную реальность" (*Брюсов, "О искусстве", VI, 50—51*).

Поэт — это "двойственное существо, амфибия"; Пушкин в первую очередь был таким двойственным существом, колеблющимся между банальностью жизни и Жизнью художника. Этот разлад "жизни" и "творчества" присущ также и Лермонтову, который, сочиняя своего "Демона", вовсе не "должен был верить в реальное существование демонов". Все как раз наоборот у Тютчева или Баратынского, миропонимание и творчество которых образуют единство. Наибольшее расщепление между жизнью и творчеством наблюдается у парнасцев, от которых радикально отличаются сегодняшние символисты: декаденты, хотя и начинали в рядах парнасцев, научились у них лишь формальной стороне эстетизма и очень скоро обратились к реализации идеи взаимопроникновения жизни и искусства. В качестве примера Брюсов приводит факт интереса символистов к реальной жизни города (*Брюсов, "Священная жертва", VI, 95—96*).

3. О барочной концепции мира как книги или как алфавита ср.: *Ю. М. Лотман 1968, 366 и сл.* Мир как текст (как *книга*, *свиток*) в поэзии К. Д. Бальмонта рассматривает *Н. 1970, 122 и сл.*; ср. также: *Эллис 1910, 23.* Ср. также: *G. R. Hocke 1987, 317 и сл.* ("Книга Вселенной"); *H. Blumenberg 1981*; *A. Hansen-Löve 1985a* (парадигма *мир-текст*) и подробно: *F. Ph. Ingold 1981, 37—61.*

4. Ср.: *A. Hansen-Löve 1982.*

5. Если Брюсов в одном из первых своих стихотворений "Поэзия" (*III, 213*) пытается связывать (нео-)романтическую аутопоэтологическую символику с аспектами *poésie pure* ("...Не наш, а общий стон в аккордах дивных слит. | Страдая за себя, мы *силою искусства* | В *гармонии стиха* сливаем мира чувства."), то в стихотворении под тем же названием, написанном год спустя, уже преобладает эстетическая концепция "преломления" над романтической концепцией "слияния" или экспрессивного "излияния души": "*Поэзия везде.* Вокруг, во всей природе, |...| В житейских мелочах, как в таинстве любви, | В мерцаньи *фонаря,* как в *солнечном* восходе. |...| *Природа* для тебя — *учитель,* не кумир. | Твори — не подражай. — *Поэзия есть мир,* | Но мир, *преломленный сквозь призму* вдохнове-

нья." (*III, 213*). В этом основополагающем для эстетической поэтологии тексте Брюсов развертывает новую дефиницию отношения культуры (искусства, поэзии) и природы (жизни, любви, мира чувств и т. д.), обесценивая при этом факт первичной данности природы (как творения Божьего) за счет доминирующей отныне трансформирующей функции поэзии как "кристалла", как духовной структуры, которая "преломляет" мир-природу в мир-поэзию. Именно эта оппозиция *подражания* (*отражения*) и *преломления* всплыла вновь в дискуссиях 20-х годов об отражении (ср.: *A. Hansen-Löve 1978, 440, 446*).

Ассоциация произведения искусства с *кристаллом, драгоценным камнем, призмой, льдом* и т. п. ведет в двух направлениях: с одной стороны, к диаволической парадигме *бесстрастия* (искусства, художника), с другой стороны, этим обозначается апрагматическое, нереференциальное и не-коммуникативное качество искусства: "...Заповедные скалы, |...| Вы — вселенной *кристаллы.* | Вы всегда благородны, | Неизменно прекрасны, |...| К человеку бесстрастны. |...| Вы застывшие волны |..." *(Бальмонт I, 58—59)*; "...Злой дракон горит и блещет, ослепляя зоркий глаз. | Льется с неба свет его, торжественно прямой и белый, | Но его я не прославлю, — я пред ним поставлю смелый, | Ограненный, но свободный и холодный мой *алмаз.* |..." *(Сологуб V, 145)*; "На гладком дне, сквозь трепетный *кристалл,* | Я тайны волн беспечные читал, |..." *(Минский, 150)*; "Я — тусклое стекло, ты — блещущий *алмаз.* | Я часто вид *менял...* |...| Ты *не меняешься.* |...| В *кристальной* твердости текучесть заключил, | И граням чистоты *прозрачно-безтелесной* |...| В твоих лучах намек на мир иной ловлю, | Тот мир, где сонмы душ бесцельно и *бесплотно* |..." *(233)*; "Так путник скорбит, средь пустыни безводной, | Нашедши *алмаз*, что горит, как звезда, |..." (*III, 113*); "Я за то свою мысль ненавижу, | Что в *холодном кристалле* ее | Я вчерашнее счастье свое | Беспощадно развенчанным вижу. |..." *(Брюсов III, 214)*; "Для кого я пишу? — не знаю: | *Читателей нет у меня.* |...| Я, как жрец, воссылаю моленья | *Безответной, немой красоте* |..." (*III, 243*).

Следует упомянуть гомологичность раннесимволистической ("кристаллической") конструктивности (прежде всего в системе эстетизма) с классическим формализмом и структурализмом: "Кристалл и неизменно низкая температура, которая препятствует таянию и разлету скованных к решетке молекул, — это эмблемы таксономического символизма. Таксономия дает картину истории человечества, стремящейся к абсолютной точке замерзания: цель ее — мечта структуралиста — тепловая смерть." (*M. Frank 1984, 65*). Этот кристаллический холод и статичность парадигматичны для эстетизма (CI/1), в то время как во второй программе раннего символизма (в CI/2) доминируют органически-текучее, динамическое, экспансивное (ср. об этом. *A. Hansen-Löve 1984б*).

Переход к диаволической интерпретации парадигмы *искусства* маркирует стихотворение Брюсова, посвященное Бальмонту: "Твои стихи — как *луч* случайный | Над вечной бездной темноты. |...| И тот же луч, дрожа и тая, | *Бессильно* в бездну *упадет.*" (*III, 245—246*). Диаволический свет всегда непостоянен, мним, мерцающ и, как все диаволическое, подвержен "обессиленному движению вниз": "...Призыв *угаснет без ответа.* | Но *отзвук* властен оборвать | И стих любимого поэта." (*III, 251*); "...Уходят шумные мгновенья, | И я дивиться вновь готов | На *самоцветные каменья* | Случайно сложенных стихов." (*III, 278*).

6. Ясное различение между авторским Я и лирическим Я находим в теории искусства Анненского, ср.: *B. Conrad 1976, 139 и сл.*, в связи с ницшеанской

артистической метафизикой ("оправдание бытия как эстетического феномена"). Как и Ницше, Анненский связывает отказ от биографизма с критикой моральных категорий искусства (*там же, 145*). В рамках СI имелись авторы, которые стремились к жесткому разграничению творчества и жизни — такова, например, антибиографическая позиция И. Анненского и прежде всего Ф. Сологуба (*F. Ph. Ingold 1970*; ср.: *B. Lauer 1986, 25*; ср. также: *A. Hansen-Löve 1978, 56 и сл.*).

7. О поэтике раннего Брюсова ср.: *J. Holthusen 1957, 54 и сл.; К. М. Азадовский, Д. Е. Максимов 1976, 257—324*; в частности, о юношеских стихах Брюсова ср.: *Н. Гудзий 1937, 198 и сл.* Брюсов подготовил свои первые стихотворения уже как бы для академического издания (с вариантами и комментариями) (*там же, 201*). Вл. Соловьев беспощадно критиковал первые сборники стихов Брюсова "Русские символисты" (1895): *Вл. Соловьев VII, 159—170* (ср. также: *Г. Чулков 1906, 24 и сл.*).

[illegible]

...или благородные, | Неизменно прекрасны, [...] К человеку бесстрастны ... застывшие волны [...]" (*Бальмонт I, 58—59*); "...Злой драконов горит ... ослепляя зоркий глаз, | Льется в небо свет его, торжественно прямой и ... Но его я не прославлю, — я пред ним поставлю смелый, | Ограненный ... бедный и холодный мой *алмаз* [...]" (*Сологуб V, 165*); "На гладком, ... трепетный *кристалл*, | Я тайны воли бесконечные читал, [...]" (*Минский*, ... — тусклое стекло, ты — блестящий алмаз, | Я часто видел, меня... [...] Ты ... свете, [...] В *кристальной* твердости текучесть заключил, | И граням ... *прозрачно-безмолвной*[...] | В твоих лучах намек на мир иной ловлю, | Т... где сонмы душ бесцельно и *бессловно* [...]" (*223*); "Так путник скорбит ... *пустыни безводной*, | Наглядевшись *камней*, что горят, как звезда, [...]" (*III, 115*); "[redacted] | Что в [redacted] | Я вчерашние ... свое | Бесполезно развенчанным вижу [...]" (*Брюсов III, 214*); "Для кого ... — не знаю; | ... у меня. [...] Я, как жрец, воссылаю моленья | ... *вечный, ... кристалл* [...]" (*III, 243*).

Следует упомянуть гомологичность [redacted] ("кристаллической") конструктивности (прежде всего в системе эстетизма) с классическим ... материализмом и структурализмом: "Крис [redacted] температуры ... рах препятствует ... решетку склонных к решетке молекул, — это ... мы таксономического символизма. Т[redacted] истории человечества, стремящейся к абсолютной точке замерзания: цель ее — мечта структуралиста — тепловая смерть." (*M. Frank 1984, 65*). Этот кристаллический ... статичность парадигматичны для эстетизма (СП1), в то время как во второй [redacted] (в СП2) доминируют органически-текучее, ... ческое, экспансивное (ср. об этом: *A. Hansen-Löve 1984б*).

Переходя к диалогической интерпретации парадигмы *искусства* ... стихотворение Брюсова, посвященное Бальмонту: "Твои стихи — как луч ... тайный | Над ночной бездной темноты. [...] И тот же луч, пройдя и так, | Бесследно в бездну *уходит*." (*III, 245—246*). Диалогический свет всегда непостоянен, ... мерцающий и, как все диалогические, ... "[redacted] "... Призывы ... *без ответа*, | Но ... властен оборвать | И стих ... ..." (*III, 257*); "...Уходят шумные мгновенья, | И я дивиться вновь готов ... *самоцветные камешки* | Случайно сложенных строк." (*III, 228*).

6. Ясное различие между авторским Я и лирическим Я находим в теории искусства Анненского, ср.: *B. Conrad 1976, 139 и сл.*, в связи с ницшеанс...

БИБЛИОГРАФИЯ

Выделенные позиции указывают те издания, которые которые были с максимально возможной полнотой использованы в качестве источника цитат.

Dionysius Areopagites
Von den Namen zum Unnennbaren. Auswahl und Einleitung von Endre von Ivanka, Einsiedeln, o.J.

Arendt, D.
1972 Der poetische Nihilismus in der Romantik, 2 Bande, Tubingen.

Baader, F. von
1966 Satze aus der erotischen Philosophie und andere Schriften. Hg. von G.-K. Kaltenbrunner, Frankfurt am M.

Bachofen, J.J.
(1861) 1975 Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur. Eine Auswahl herausgegeben von H.-J. Heinrichs, Frankfurt a. M.

Baer, J.
1980 Arthur Schopenhauer und die russische Litertur des spaten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, München.

Balthasar, H.U. von
1962 Herrlichkeit. Eine theologische Asthetik, Zweiter Band, Fächer der Stille, Einsiedeln.
1965 Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik, Dritter Band. Erster Teil: Im Raum der Metaphysik, Einsiedeln.
1967 Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik, Band III/2: Theologie, Teil 1, Alter Bund, Einsiedeln.

Barthes, R.
1974 Sade, Fourier, Loyola, Frankf.a.M.

Binyon, T.J.
1965 «Bibliography of the Works of Valery Brjusov», in: Oxford Slavic Papers, Vol. XII, 115-140.

Blumenberg, H.

1979	Arbeit am Mythos, Frankfurt a. M.
1981	Die Lesbarkeit der Welt, Frankfurt a. M.
1988	Höhlenausgange. Frankfurt a.M.

Böhme, J.

1922	Samtliche Werke in sieben Banden, Hg. von K.M. Schiebler, Band I, Wiederdruck der I. Auflage, Leipzig 1881, Repr. 1922.

Bohrer, K.H.

1981	Plötzlichkeit. Zum Augenblick des asthetischen Scheins, Frankf. a. M.
1983	Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion. Hg. K.H. Bohrer, Frankf.a.M.

Bowlt, J.E.

1972	«The World of Art», in: Russian Literature Triquarterly, 4, 183-218.
1979	The Silver Age: Russian Art of the Early Twentieth Century and the «World of Art» Group, Newtonville, Mass.

Buber, M.

(1957) 1962	«Ich und Du», in: Werke, I. Band: Schriften zur Philosophie, Heidelberg, 79-170.

Campbell, J.

1978	Der Heros in tausend Gestalten, Frankf. a. M.

Caruso, I.A.

1983	Die Trennung der Liebenden. Eine Phanomenologie des Todes, Frankf.a.M.

Cassirer, E.

1922	Die Begriffsform im mythischen Denken, Leipzig-Berlin.
1923-1925	Philosophie der symbolischen Formen, Erster Teil: Die Sprache, Berlin 1923; Zweiter Teil: Das mythische Denken, Berlin 1925.

Christa, B.

1980	Andrey Belyj Centenary Papers, ed. by Boris Christa, Amsterdam.

Cioran, S.D.

1972	«Vladimir Solov'ev and the Divine Feminine», in: Russian Literature Triquarterly, 4, 219-239.
1973	The Apocalyptic Symbolism of Andrej Belyj, The Hague-Paris.
1978	«A Prism for the Absolute: The Symbolic Colors of Andrey Bely», in: Andrey Bely. A Critical Review, Kentucky, 103-114.

Clowes, E.W.

1983 «The Nietzschean Image of the Poet in some Early Works of Konstantin Bal'mont and Valerij Brjusov», in: Slavic and East European Journal, Vol. 27, 1, 68-80.

Conrad, B.
1976 I.F. Annenskijs poetische Reflexionen, München.

Conzelmann
1971 «Fos», in: Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament, Band IX, 302-349, Stuttgart.

Crome, P.
1970 Symbol und Unzulänglichkeit der Sprache. Jamblichos, Plotin, Porphyrios, Proklos, München.

Crone, A.L.
1982 «Gnostic Elements in Belyjs Kotik Letaev», in: Russian Language Journal, XXXVI, Nos. 123-124.
1986 «Nietzschean, All Too Nietzschean? Rozanov's Anti-Christian Critique», in: B.G. Rosenthal 1986, 97-112.

Curtius, E.R.
1948 Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern.

Dahlhaus, C.
1978 Die Idee der absoluten Musik, München.

Davies, R.D.
1986 «Nietzsche in Russia, 1892-1919: A Chronological Checklist», in: *B.G. Rosenthal 1986, 355-392.*

Deleuze, G.
1980 «Sacher Masoch und der Masochismus», in: *L. v. Sacher Masoch 1980, 163-281.*

Delevoy, R.L.
1979 Der Symbolismus in Wort und Bild, Genf.

Derrida, R.L.
1976 Die Schrift und die Differenz, Frankf.a.M.
1985 Apokalypse. Von einem neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie. No apocalypse, not now, Wien.

Donchin, G.
1958 The Influence of French Symbolism on Russian Poetry, The Hague 1958.

Egli, H.
1982 Das Schlangensymbol. Geschichte, Märchen, Mythos, Olten

und Freiburg im Br.

Eliade, M.
1975 Schamanismus und archaische Ekstasetechniken, Frankf. a.M.

Evola, J.
1962 Metaphysik des Sexus, Stuttgart.

Frank, M.
1982 Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie, I. Teil, Frankf. a. M.
1984 Was ist Neostrukturalismus?, Frankf.a.M.

Freud, S.
I-X Gesammelte Werke (London 1942), Frankf.a.M. 1961ff.

Frick, K.
1973 Die Erleuchteten. Gnostisch-theosophische und alchemistische rosenkreuzerische Geheimgesellschaften bis zum Ende des 18. Jahrhunderts - Ein Beitrag zur Geistesgeschichte der Neuzeit, Graz.
1982 Das Reich Satans. Luzifer, Satan, Teufel und die Mond- und Liebesgöttinnen in ihren lichten und dunklen Aspekten - Eine Darstellung ihrer ursprünglichen Wesenheiten in Mythos und Religion, Graz.

Gebser, J.
1973 Ursprung und Gegenwart, 3 Bände, München 1973.

Gilson, É.
1951 L'école des muses, Paris.

Grossman, J.D.
1985 Valery Brjusov and the Riddle of Russian Decadence, Berkeley-Los Angeles-London.

Grübel, R.
1986 «The Montage of Codes and Genres as Secondary Syncretism in Chlebnikov's *Zangezi*. The Construction of a Synthetical Text and the Problem of "Gesamtkunstwerk"», in: Velimir Chlebnikov (1885-1922): Myth and Reality (Hg. W.G. Weststeijn), Amsterdam, 399-474.
1987 «Wertmodellierung im mythischen, postmythischen und remythisierenden Diskurs. Zum Problem des sekundären Synkretismus», in: Mythos in der Slawischen Moderne, Wien, 37-60.

Haardt, R.
1967 Die Gnosis. Wesen und Zeugnisse, Salzburg.

Hansen-Löve, A.
1978 Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung, Wien.
1980 «Semantik der Evolution und Evolution der Semantik. Ein Forschungsbericht zu I.P. Smirnovs Modell einer diachronen Semiotik», in: Wiener Slawistischer Almanach, 6, 151-190.
1982 «Die "Realisierung" und "Entfaltung" semantischer Figuren zu Texten», in: Wiener Slawistischer Almanach, 10, 197-252.
1983 «Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. Am Beispiel der russischen Moderne», in: Dialog der Texte [Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11, Hg. W. Schmid, W.-D. Stempel] Wien 291-360.
1984a Der russische Symbolismus. Diabolische und mythopoetische Paradigmatik, Habilitationsschrift Univ. Wien, 5 Bände.
1984b «Zum ästhetischen Programm des russischen Frühsymbolismus», in: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft, Jg. XV, 2. Halbband, 293-328 [entspricht teilweise dem 1. Kapitel dieses Bandes].
1984c «Beobachtungen zur narrativen Kurzgattung», in: Russische Erzählung. Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Erzählung im 19. und 20. Jahrhundert (Hg. R. Grübel), Utrecht, 1-46.
1985a «Die Entfaltung des 'Welt-Text'-Paradigmas in der Poesie Velemir Chlebnikovs», in: V. Chlebnikov, A Stockholm Symposium, [Hg. Nils Ake Nilsson], Stockholm, 27-87.
1985b «"Erinnern - Vergessen - Gedächtnis" als Paradigma des russischen Symbolismus. - Teil 1: Diabolisches Modell», in: Wiener Slawistischer Almanach 16, 111-164 [weitgehend identisch mit dem entsprechenden Kapitel dieses Bandes]
1985c «Metamorphosen der "truba" in der mythopoetischen Welt V. Chlebnikovs», in: Velimir Chlebnikov [Hg. J. Holthusen, J.R. Döring-Smirnov et al.], München 1985, 71-105.
1985d «Faktura», in: Russian Literature, XVII-I, 29-37.
1986 «Der "Welt-Schädel" in der Mythopoesie V. Chlebnikovs», in: Velimir Chlebnikov (1885-1922): Myth and Reality. Amsterdam Symposium in the Centenary of Velimir Chlebnikov [Hg. W.G. Weststeijn], Amsterdam 1986, 129-186.
1987a «Symbolismus und Futurismus in der russischen Moderne», in: The Slavic Literatures and Modernism. A Nobel Symposium August 5.-8. 1985 [Hg. N.A. Nilsson], Stockholm 1986, 17-48.
1987b «Zur Mythopoetik des russischen Symbolismus», in: Mythos in der Slawischen Moderne [Hg. W. Schmid - Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 20], Wien, 61-104.
1987c «Velimir Chlebnikovs poetischer Kannibalismus», in: Poetica, Band 19, Heft 1-2, 88-133.
1988 «Velimir Chlebnikovs Onomatopoetik. Name und Anagramm», in: Kryptogramm. Zur Ästhetik des Verborgenen [Hg. R.

Lachmann, I.P. Smirnov] Wiener Slawistischer Almanach, 21, 135-224.
1989 «Iskusstvo kak religija. Rannij simvolizm», in: Christianity and its Role in the Culture of the Eastern Slavs, (California Slavic Studies) Berkeley, Vol. III.

Hocke, G.R.
[1957/59] 1987 Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur. Durchges. und erweiterte Ausg. Hg. V.Grützbacher, Reinbek bei Hamburg.

Holthusen, J.
1957 Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus, Göttingen [Repr. in: J. Holthusen 1987, 5-160].
1982 Vjačeslav Ivanov als symbolistischer Dichter und als russischer Kulturphilosoph. Repr in: J. Holthusen 1987, 351-392.
1987 Ausgewählte slavistische Abhandlungen, München.

Hofmann, W.
1970 Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit. Die schöpferische Befreiung der Kunst 1890-1917, Köln.
1987 Zauber der Medusa. Europäischer Manierismus [Ausstellung in Wien - Künstlerhaus], Wien.

Hofstätter, H.H.
1965 Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende, Köln.

Honegger, C.
1978 Die Hexen der Neuzeit. Studien zur Sozialgeschichte eines kulturellen Deutungsmusters, Hg. von Cl. Honegger, Frankfurt a.M.

Hughes, R.P.
1978 «Bely's Musical Aesthetics», in: Andrey Bely. A Critical Review, Kentucky, 137-145.

Ingold, F.Ph.
1970 Innokentij Annenskij. Sein Beitrag zur Poetik des russischen Symbolismus, Bern.
1981 Kunsttext und Lebenstext. Thesen und Beispiele zum Verhältnis zwischen Kunst-Werk und Alltags-Wirklichkeit im russischen Modernismus», in: Die Welt der Slaven, XXVI/1, 37-61.
1987 «Ikarus novus. Zum Selbstverständnis des Autors in der Moderne», in: Technik in der Literatur. Ein Forschungsüberblick und zwölf Aufsätze, Hg. H. Segeberg, Frankf.a.M., 269-350.

Isdebsky-Pritchard, A.
1986 «Art for Philosophy's Sake: Vrubel against "the Herd"», in: B.G. Rosenthal 1986, 219-248.

Janecek, G.
1974 «An Acoustico-Semantic Complex in Belyj's Kotik Letaev», in: South East European Journal, Vol. 18, 2, 153-159.

Jonas, H.
1934 Die mythologische Gnosis, Göttingen.

Jung, H.
Aion, 9/2 Aion. Beiträge zur Symbolik des Selbst, Gesammelte Werke, Neunter Band, Zweiter Halbband, Olten und Freiburg 1980.
14/2, 14/3 Mysterium coniunctionis. Untersuchungen über die Trennung und Zusammensetzung der seelischen Gegensände in der Alchemie, Gesammelte Werke, Vierzehnter Band, Erster-Zweiter und Dritter Halbband, Olten und Freiburg 1972.
15 Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wisseschaft, Gesammelte Werke, Fünfzehnter Band, Olten und Freiburg 1973.
Alchemie Psychologie und Alchemie. Traumsymbole des Individuationsprozesses. Die Erlösungsvorstellungen in der Alchemie u. a. Studienausgabe bei Walter, Olten und Freiburg 1975.

Kalbouss, G.
1983 «Sologub and Myth», in: South East European Journal, Vol. 27, 4, 440-451.
1986 «Echoes of Nietzsche in Sologub's Writings», in: *B.G. Rosenthal 1986, 181-194.*

Kichilov, A.
1982 «Alexandre Dobroljubov et Blok», in: Revue des Études slaves, LIV/4, 609-615.

Kluge, A.
1967 Westeuropa und Rußland im Weltbild Alexandr Bloks, München 1967.

Knigge, A.
1973 Die Lyrik Vl. Solov'evs und ihre Nachwirkungen bei A. Belyj und A. Blok, Amsterdam 1973.

Kott, J.
1976 Gott-Essen. Interpretationen griechischer Tragödien, München-Zürich.

Kovac, J.
1976 Andrej Belyj: The "Symphonies" (1899-1908). A Re-Evaluation of the Aesthetic-Philosophical Heritage, Bern-

Frankfurt-München.

Kugel, J.L.
1971 The Techniques of Strangeness in Symbolist Poetry, New Haven and London.

Lacan, J.
1975 Schriften I, Frankf.a.M.

Lachmann, R.
1987 «Doppelgängerei», in: Individualität. Poetik und Hermeneutik, München, 421-439.

Lane, A.M.
1986a «Nietzsche Comes to Russia: Popularization and Protest in the 1890"s», in: *B.G. Rosenthal 1986, 51-68.*
1986b «Bal'mont and Skrjabin: The Artist as Superman», in: *B.G. Rosenthal 1986, 195-218.*

Lang, H.
1986 Die Sprache und das Unbewußte. Jacques Lacans Grundlegung der Psychoanalyse, Frankf.a.M.

Lauer, B.
1986 Das lyrische Frühwerk von Fedor Sologub. Weltgefühl, Motivik, Sprache und Versform, Giessen.

Le Rider, J.
1987 «Das Werk des Weiblichen in der (Post-)Moderne», in: Verabschiedung der (Post-)Moderne, Hg. J. Le Rider und G. Raulet, Tübingen, 133-148.

Lehmann, A.G.
1950 The Symbolist Aesthetic in France 1885-1895, Oxford.

Lévi-Strauss, Cl.
1956 «Les organisation dualistes existent-elles?», in: Bijdragen tot de taal-, land- en volkerkunde, Teil 112.
1968 Das wilde Denken, Frankf.a.M.
1972-1975 Mythologica, Band I: Das Rohe und das Gekochte, Frankfurt a.M. 1972; Band II. Vom Honig zur Asche, 1972; Band III: Der Ursprung der Tischsitten, 1973; Band IV: Der nackte Mensch, 1975.

Lossky, Vl.
1961 Die mystische Theologie der morgenländischen Kirche, Graz-Wien-Köln.

Maslenikov, O.A.
1952 The Frenzied Poets, Berkeley and Los Angeles.

Matich, O.
1972a The Religious Poetry of Zinaida Gippius, München.
1972b «Lines and Circles: The Poetry of Zinaida Gippius», in: Russian Literature Triquarterly, 4, 289-301.

Mattenklott, G.
1970 Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardsley und George, München.

Mihajlov, M.
1986 «The Great Catalyzer: Nietzsche and Russian Neo-Idealism», in: *B.G. Rosenthal 1986, 127-145.*

Mythos in der slawischen Moderne (Hg. W. Schmid)
Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 20, Wien 1987.

Mythos und Moderne
1983 Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion, Hg. von K.H.Bohrer, Frankfurt am M.

Nebehay, Ch.H.
1979 Ver Sacrum 1898-1903, München.

Nettesheym, A. ab
Henricus Cornelius Agrippa ab Nettesheym, De occulta philosophia, Hg. und erläutert von K.A Nowotny, Graz 1967.

Neumann, E.
[1952] 1983 Zur Psychologie des Weiblichen, Frankf.a.M.
[1956] 1985 Die große Mutter.Eine Phänomenologie der weiblichen Gestaltungen des Unbewussten., Olten und Freiburg.

Nietzsche, F.
I, II, III Werke in drei Bänden, München 1954-1955.

Nowotny, K.A.
1967 Einleitung und Erläuterungen zu A. ab Nettesheym, De occulta philosophia, Graz.

Pachmuss, T.
1971 Zinaida Gippius. An Intellectual Profile, Urbana Illinois.
1980 «Zinaida Hippius and Andrey Bely: A Story of their Relationship (From their Own Statements)», in: Andrey Bely Centenary Papers, ed. by Boris Christa, Amsterdam, 52-62.

Patterson, R.L.
1972 «Bal'mont: In Search of Sun and Shadow», in: Russian Literature Triquarterly, 4, 241-264.
1975 «Bal'mont», in: K.D. Bal'mont. Izbrannye stichotvorenija i poėmy, München, 1-80.

Peters, J.
1981 Farbe und Licht. Symbolik bei Aleksandr Blok, München 1981.

Pfister, J., Schulte-Middelich, B. (Hg.)
1983 Die 'Nineties'. Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialromantik, München.

Pia, P.
1958 Charles Baudelaire. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg-Reinbek.

Poggioli, R.
1960 The Poets of Russia 1890-1930, Cambridge, Mass.

Pomorska, Ch.
1968 Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance, The Hague - Paris.

Poyntner, E.
1988 Die Zyklisierung lyrischer Texte bei A.Blok, München.

Praz, M.
[1933] 1970 Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik, 2 Bde, München.

Ranke-Graves, R. von
I, II Griechische Mythologie, Quellen und Deutung, I, II, Reinbek bei Hamburg 1968.
1985 Die weisse Göttin. Sprache des Mythos, Reinbek bei Hamburg.

Rice, M.P.
1975 Valery Brjusov and the Rise of Russian Symbolism, Ann Arbor.

Ricoeur, P.
1984 «Poetik und Symbolik», in: Die Mitte der Welt. Aufsätze zu Mircea Eliade, Frankfurt am M., 11-34.

Rosenberg, A.
1967 Engel und Dämonen. Gestaltwandel eines Urbildes, München.

Rosenthal, B.G
1986 Nietzsche in Russia [Hg. B.G. Rosenthal], Princeton.
1986 «Introduction», in: *Rosenthal 1986, 3-48.*
1986 «Stages of Nietzscheanism: Merezhkovsky's Intellectual Evolution», in: *B.G Rosenthal 1986, 69-93.*

Rudolph, K.
1980 Die Gnosis. Wesen und Geschichte einer spätantiken Religion, Göttingen.

Runciman, St.
1955 The Medieval Manichee. A Study of the Christian Dualist Heresy, Cambridge.

Sacher-Masoch, L. von
1980 Venus in Pelz. Mit einer Studie über den Masochismus von G.Deleuze, Frankf.a.M.

Sauerbier, S.D.
1976 Gegendarstellung. Ästhetische Handlungen und Demonstrationen. Die zur Schau gestellte Wirklichkeit in den zeitgenössischen Künsten, Köln.

Schmidt, A.
1963 Valerij Brjusovs Beitrag zur Literaturtheorie. Aus der Geschichte des russischen Symbolismus, München.

Schneider, H.
1970 Der frühe Bal'mont. Untersuchungen zu seiner Metaphorik, München.

Scholem, G.
1973 Zur Kabbala und ihrer Symbolik, Frankf. a. M.
1980 Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen, Frankf. a. M. [1957].

Schopenhauer, A.
Die Welt als Wille und Vorstellung, I. und II. Teil, Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe, Leipzig o.J.

Spengler, U.
1972 D.S.Merezhkovskij als Literaturkritiker. Versuch einer religiösen Begründung der Kunst, Slavica Helvetica, Bd. 2, Luzern und Frankfurt am M.

Stammler, U.
1979 «Metamorphosis of the Will: Schopenhauer and Feth», in: Western Philosophical Systems in Russian Literature, Los Angeles, 35-58.

Steinberg, U.
1982 Word and Music in the Novels of Andrey Bely, Cambridge.

Stirner, Max
Der Einzige und sein Eigentum. Reclam Universalbibliothek, Nr. 3057-3060.

Striedter, J.
1966 "Transparenz und Verfremdung". Zur Theorie des poetischen Bildes in der russischen Moderne, in: Immanente Ästhetik, Lyrik als Paradigma der Moderne, Poetik und Hermeneutik, München, 263-296.

Struk, D.
1969 «The Great Escape: Principal Themes in Valerij Brjusovs Poetry», in: South East European Journal, Vol. XII, 4, 407-423.

Symons, D
[1899] 1958 The Symbolist Movement in Literature, New York.

Taeger, A.
1987 "Die Kunst, Medusa zu töten". Zum Bild der Frau in der Literatur der Jahrhundertwende, Bielefeld.

Taubes, J.
1971 «Der dogmatische Mythos der Gnosis», in: Terror und Spiel, Probleme der Mythenrezeption, Poetik und Hermeneutik, München, 145-156.

Tiedemann-Bartels, O.A.
1971 Versuch über das artistische Gedicht. Baudelaire, Mallarmé, George, München.

Terror und Spiel
Probleme der Mythenrezeption, Hg. von M Fuhrman, München, 1971.

ThWNT
Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament, Hg. von G. Kittel, Bd. I, Stuttgart 1933ff.

Tschizewskij, D.
1927 «Tjutçev und die deutsche Romantik», in: Zeitschrift für Slavische Philologie, 2, 299-323.
1959 Versdichtung des russischen Symbolismus. Ein Lesebuch. Hg. von Joh. Holthusen und Dm. Tschizewskij, Wiesbaden.

Weininger, A.
[1904] 1980 Über die letzten Dinge, Wien.
1923 Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung, Wien und Leipzig.

West, J.
1970 Russian Symbolism. A Study of V.Ivanov and the Russian Symbolist Aesthetics, London.

Wytrzens, G.
«Zur Lyrik Nikolaj Maksimoviç Minskijs», in: Korrespondenzen, Festschrift für Dietrich Gerhardt, Giessen, 450-467.

Zelinsky, B.
1972 «Schönheit und Schöpfertum. Ein Versuch über die Kunstphilosophie Nikolai Berdjaevs», in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Band XVII/1, 5-114.
1975 Russische Romantik, Köln-Wien.

Сокращения

A. [1899] 1958 = A. 1958 = A. Symons [1899] 1958
A. 1963 = A. Schmidt 1963
A. 1967 = A. Rosenberg 1967
A. 1982 = A. Steinberg 1982
A. 1987 = A. Taeger 1987
B. G. 1986 = B. G. Rosenthal 1986
Ch. 1968 = Ch. Ponorska 1968
D. 1968 = D. Struk 1968
E. 1983 = E. Neumann [1952] 1983
E. 1984 = E. Pointer 1984
F. I, II, III = F. Nietzsche I, II, III
H. 1970 = H. Schneider 1970
H. A. 1979 = H. A. Stammler 1979
J. 1966 = J. Striedter 1966
J. 1970 = J. West 1970
J. 1981 = J. Peters 1981
K. 1980 = K. Rudolph 1980
K. A. 1967 = K. A. Nowotny 1967
L. 1975 = R. L. Patterson 1975
M. [1933] 1970 = M. 1970 = M. Praz [1933] 1970
M. P. 1975 = M. P. Rice 1975
O. 1972 = O. Matich 1972
P. 1958 = P. Pia 1958
R. 1960 = R. Poggioli 1960
S. D. 1976 = S. D. Sauerbier 1976
T. 1971 = T. Pachmuss 1971
U. 1972 = U. Spengler 1972

Аверинцев С.С.
1972 "Аналитическая психология" К.Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике. М. С. 110-155.
1975 Структура отношения к поэтическому слову в творчестве Вячеслава Иванова // Тезисы Всесоюзной конференции "Творчество А.А.Блока и русская культура XX века". Тарту. С. 152-155.
1976 Вячеслав Иванов. Вступительная статья // Вячеслав Иванов. Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта. Малая серия. Л.

Азадовский К.М.
1975 Блок и А.М.Добролюбов // Тезисы Всесоюзной конференции "Творчество А.А.Блока и русская культура XX века". Тарту. С. 96-102.
1979 Путь Александра Добролюбова // Творчество А.А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник III. Тарту. С. 121-146.

Азадовский К.М., Максимов Д.Е.
1976 Брюсов и "Весы". К истории издания // *Брюсов ЛН 85, 257-324.*

Айхенвальд Ю.А.
1910 Валерий Брюсов. Опыт литературной характеристики. М.

Александрович Ю.
1908 Очерк молодой литературы последнего десятилетия 1898-1908. М.

Аничков Е.В.
1914 Бальмонт // *С.А. Венгеров 1914-1916, 57-100.*

Анненский И.Ф.
(Без вых. данных) Стихотворения и трагедии. Библиотека поэта. Большая серия. Л., 1959.
КО Книги отражений [1906 и 1909 г.]. М., 1979.
1911 О Сологубе // *О Федоре Сологубе, 99-112.*

Апостолов Н.
1908 Импрессионизм и модернизм. Обозрение новой поэзии: ее развитие, ее мотивы, ее адепты. Киев.

Апухтин А.Н.
(Без вых. данных) Стихотворения. Библиотека поэта. Большая серия. Л., 1961.

Аскин Я.Ф.
1974 Категория будущего и принципы ее воплощения в

	искусстве // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л. С. 67-72.
Асмус В.Ф.	
1937	Философия и эстетика русского символизма // *ЛН 27-28, 1-53.*
Ашукин Н.	
1929	Валерий Брюсов. В автобиографических записях, письмах, воспоминаниях современников и отзывах критики. М.
Ашукин Н.	
1937	Ненаписанная поэма "Агасфер в 1905 году" // *ЛН 27-28, 239-252.*
Баженов Н.Н.	
1903	Психиатрические беседы на литературные темы. М.
Бальмонт К.Д.	
(Без вых. данных)	Избранные стихотворения и поэмы / Под ред. Вл. Маркова. Предисл. Р.Л. Паттерсон. Мюнхен 1975.
(ПСС)	Полное собрание стихов в десяти томах 1908-1914. М.
I	Под северным Небом. В Безбрежности. Тишина. (Изд. 4-ое) М., 1914.
II	Горящие здания. (Изд. 4-ое) М., 1908.
III	Будем как солнце. (Изд. 4-ое) М., 1912.
IV	Только любовь. (Изд. 3-е) М., 1913.
V	Литургия красоты. (Изд. 2-ое) М., 1911.
VI	Фейные сказки (Изд. 2-ое) М., 1911
VIII	Зеленый вертоград (Изд. 2-ое) М., 1911.
IX	Птицы в воздухе (Изд. 2-ое) М., 1912.
X	Хоровод времен. М., 1909.
1915	Поэзия как волшебство. М.
БП	Стихотворения. Библиотека поэта. Большая серия. Л., 1969.
Бахтин М.М.	
1963	Проблемы поэтики Достоевского. М.
1965	Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. М.
Белый А.	
(Без вых. данных)	Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта. Большая серия. М.; Л., 1966.
1982	Стихотворения II. Несобранное, переработанное и неопубликованное / Под ред. и с предисл. Д.Малмстада. М_нхен.
	Стихотворения III. Примечания к стихотворениям. Мюнхен.

1-ая симфония	Четыре симфонии. Репринт издания: Москва 1917, 1905 и 1908 / Предисл. Д. Чижевского. Мюнхен 1971.
С	Символизм. Книга статей. М., 1910.
ЛЗ	Луг зеленый. Книга статей. М., 1910.
А	Арабески. М., 1911.
1911	Истлевающие личины // *О Федоре Сологубе, 96-98.*
[1922] 1964	Котик Летаев. Репринт издания: Пг. 1922. / Предисл. Д Чижевского и А. Конига. Мюнхен.
Символизм	цит. по: Julia Crookenden. The Chapter "Simvolizm" from Bely's "Istorija stanovlenija samosoznajuschej dushi" // *B. Christa 1980, 39-51.*
История	История становления самосознающей души // *B.Christa 1980, 41-51.*
1933	Начало века. М.; Л.
1934	Между двух революций. Л.
1934а	На рубеже двух столетий. Репринт. Лондон 1966.

Бердяев Н.А.

1907	Sub specie aeternitatis. Опыты философские. социальные и литературные (1900-1906 г.). СПб.
1907а	Декадентство и мистический реализм // Русская мысль. № 6. С. 114-123.

Беме Яков

1911	Аврора или Утренняя Заря в восхождении / Перевод А. Петровского. М.

Блок А.А.

I-VIII	Собрание сочинений. М.; Л., 1960 Л ТО.
ЗК	Записные книжки 1901-1920 гг.. М., 1965.

Блок-Белый

ПП	Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940.
ЛН 92/1 2 3 Александр Блок	Литературное наследство. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Том 92. Книга первая. М., 1980. Книга вторая. М., 1981. Книга третья. М., 1982.

Богданович А.В.

1895	Критические заметки. Русские декаденты и символисты // Мир Божий. № 10. С. 193-204.

Брзоза Н.

1982	Идейно-философский смысл музыкального начала в лирике Ф. Сологуба 1890-1910 гг. // Révue des Études slaves.V. LIV/1-2. P. 179-191.

Брюсов В.Я.

I	Собрание сочинений. Том первый. Стихотворения. Поэмы. 1892-1909 гг. М., 1973.

III — Собрание сочинений. Том третий (Стихотворения, нс включавшиеся В.Я.Брюсовым в сборники 1891-1924 гг.). М., 1973.

VI — Собрание сочинений. Том шестой. Статьи и рецензии 1893-1923. Из книги "Далекие и близкие". Miscellanea. М., 1975.

ЛН 85 — Литературное наследство. Валерий Брюсов. Том 85. М., 1976.

1907, 1912 — Д.С. Мережковский как поэт // Далекие и близкие. М., 1912. С. 54-64.

1914 — З.Н. Гиппиус // *Венгеров 1914-1916, I, 178-188.*

1914а — Автобиография // *Венгеров 1914-1916, I, 101-118.*

Дневники — Дневники 1891-1910 гг. М., 1927.

Брюсов В.Я. - Перцов П.П.

1927 — Письма В.Я.Брюсова П.П.Перцову 1894-1896 гг. (К истории раннего символизма). М.

Бялый Г.А.

1972 — Поэты 1880-1890-х годов // Поэты 1880-1890-х годов. Библиотека поэта. Большая серия. Л. С. 5-64.

Венгеров С.А.

1914-1916 — Русская литература XX века. Тт I, II. 1890-1910 гг. М., 1914; М., 1916.

Венгерова З.

1892 — Поэты символисты во Франции. Верлэн. Римбо. Лафорг. Мореас // Вестник Европы. № 9. С. 115-143.

1897 — Литературные характеристики. СПб.

1905 — Литературные характеристики. Книга вторая. СПб.

Волошин М.А.

(Без вых. данных) — Стихотворения. Том первый. Париж, 1982.

1911 — Дар мудрых пчел. Трагедия в пяти действиях // *О Федоре Сологубе, 184-190.*

Волынский А.М.,

1900 — Декадентство и символизм // Борьба за идеализм. СПб. (цит. по: *Литературные манифесты, 16-23*)

Гаспаров Б.М., Гаспарова Э.М., Минц З.Г.

1971 — Статистический подход к исследованию плана содержания художественного текста // Семиотика. Труды по знаковым системам. Т. 5. Тарту. С. 288-332.

Гершензон М.

1922 — Гольфштрем. М.

Гиндин С.
1970 Неосуществленный замысел Брюсова // Вопросы литературы. № 2. С. 189-203.
1979 Становление брюсовского отношения к Толстому // В. Брюсов и литература конца XIX-XX века. Ставрополь. С. 18-61.

Гиппиус Вл.
1914 Александр Добролюбов // *С.А. Венгеров 1914-1916, I. 265-271.*

Гиппиус З.Н.
I Собрание стихов 1899-1903 гг. М., 1904. Перепечатано в: З.Н. Гиппиус. Стихотворения и поэмы. Том I: 1899-1918. М_нхен 1972.
II Собрание стихов. Книга вторая. 1903-1909 гг. М., 1910. Перепечатано в: З.Н. Гиппиус. Стихотворения и поэмы. Том I: 1899-1918. М_нхен 1972.
ЛД Литературный дневник 1899-1907 гг. СПб. 1908. Перепечатано: М_нхен 1970.
1900 Творчество в честь смерти. "Альма", трагедия Минского // Мир искусства. № 4. С. 85-94.
1914 Автобиографическая заметка // *С.А. Венгеров 1914-1916, I, 173 и сл.*

Голенищев-Кутузов А.А.
1896 Стихотворения // *Философские течения, 365-387.*
1972 Стихотворения // *Поэты 1880-1890-х годов, 229-261.*

Голосовкер Я.Э.
1987 Логика мифа. М.

Горнфельд А.Г.
1914 Федор Сологуб // *С.А. Венгеров 1914-1916, II, 14-64.*

Городецкий С.М.
(Без вых. данных) Стихотворения. Библиотека поэта. Большая серия. М.; Л.

Гофман М.
1908 Поэты символизма. СПб.
1937 Язык символистов // *ЛН 27-28, 54-105.*

Гречишкин С.С., Лавров А.В.
1976 Переписка с Андреем Белым 1902-1912 // *Брюсов ЛН 85, 327-427.*
1978. 1979 Биографические источники романа Брюсова "Огненный Ангел" (1 часть) // Wiener Slawistisher Almanach. Bd. 1. S. 79-108.

Григорьев А.А.
(Без вых. данных) Избранные произведения. Библиотека поэта. Большая серия. Л., 1959.

Григорьев А.Л.,
1979 Поэтика слова. На материале русской советской поэзии. М.

Гудзий Н.К.
1927 Из истории раннего русского символизма. Московские сборники "Русские символисты" // Искусство. № 4. С. 180-218.
1937 Юношеское творчество Брюсова // *ЛН 27-28, 198-238.*

Гуревич А.Я.
1982 Большая и малая эсхатология в культуре западноевропейского средневековья // Finis duodecim lustris. Сб. ст. к 60-летию проф. Ю.М., Лотман. Таллин. С. 79-82.

Гуревич Л.Я.
1914 История "Северного Вестника" // *С.А. Венгеров 1914-1916, I, 235-264.*

Делез Ж.
1992 Представление Захер-Мазоха // Венера в мехах. М.: РИК "Культура". С. 189-313.

Деринг-Смирнова И.Р., Смирнов И.П.
1980 "Поэтический авангард" с точки зрения эволюции художественных систем // Russian Literature. V. VIII. P. 403-468.
1980а Реализм: диахронический подход // Russian Literature. V. VIII. P. 1-39.

Добролюбов А.М.,
I Natura naturans. Natura naturata. СПб., 1895.
II Собрание стихов. Предисловия Ив. Коневского и В. Брюсова. М., 1900.
III Из книги невидимой. М., 1905.
С Сочинения. (Репринт: Natura naturans. Natura naturata. Собрание стихов. Из альманаха "Северные цветы" на 1901, 1902 и 1903 г.). Предисл. Д. Гроссман. Беркли 1981 [из этого репринта цитируется только альманах "Северные цветы"].

Долинин А.
1913 Отрешенный. (К психологии творчества Федора Сологуба) // Заветы. № 7. С. 55-85.
1914 Дмитрий Мережковский // *Венгеров 1914-1916, I, 295-356.*

Дукор И.
1937 Проблемы драматургии символизма // *ЛН 27-28, 106-166.*

Жирмунский В.
1914 Немецкий романтизм и современная мистика. М.
1922 Валерий Брюсов и наследие Пушкина. Опыт сравнительно-стилистического исследования. Пг.
1928 Преодолевшие символизм // Вопросы теории литературы. Л. С. 279-336.

Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.
1980 Поэтика выразительности. Сборник статей (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 2). Wien.

Иванов В.В.
1976 Очерки по истории семиотики в СССР. М.
1985 О взаимоотношении символизма, предсимволизма и постсимволизма в русской литературе и культуре конца XIX — начала XX века // Литературный процесс и развитие русской литературы XVIII-XX вв. Тезисы научной конференции. Таллин. С. 10-13.

Иванов В.В., Лотман Ю.М. и д_.
1973 Тезисы к семиотическому изучению культур (в применении к славянским текстам) // Semiotyka i struktura tekstu. / Red. M.R. Meyenowa. Wroc¬aw. Warszawa. Krakow. Gdansk.

Иванов В.В., Топоров В.Н.
1963 К реконструкции праславянского текста // Sowjetische Beiträge zum Internat. Slavistenkongress in Sofia. M.
1965 Славянские языковые моделирующие семиотические системы. (Древний период). М., 1965.
1974б Исследования в области славянских древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов. М.

Иванов Вяч.И.
I II III Собрание сочинений. I. Bruxelles 1971. II. 1974. III. 1979.
Ты еси. По звездам. СПб. 1909. С. 425-434.

Иванов Е.
1964 Воспоминания и записки Евгения Иванова об Александре Блоке / Публикация Е.П. Гомберга и Д.Е. Максимова // Блоковский сборник I. Тарту. С. 344-424.

Иванова Е.
1981 Валерий Брюсов и Александр Добролюбов // Известия АН СССР. Т. 40. № 3 . С. 255-265.

Иванов-Разумник
1910 О смысле жизни. Ф.Сологуб. Л. Андреев. Л. Шестов. СПб. 1910.
1911 Федор Сологуб // *О Федоре Сологубе, 7-34*.
1919 Александр Блок. Андрей Белый. Пг.

Ильев С.П.
1986 К.Д. Бальмонт — обозреватель русской литературы конца XIX века // А.Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века. Блоковский сборник VII. Тарту . С. 99-112.

Ковалева Т.
1979 Валерий Брюсов о Бальмонте. (К истории взаимоотношений в 90-е годы) // В.Брюсов и литература конца XIX-XX века. Ставрополь. С. 53-61.

Коневской И.И.
(Без вых. данных) Собрание сочинений. Репринт издания: М., 1904. Мюнхен 1971.

Кульюс С.К.
1977 Валерий Брюсов и Спиноза // Сборник трудов СНО Филологического факультета. Русская филология. Т. V. Тарту . С. 70-98.
1983а Формирование эстетических взглядов В.Брюсова и философия Лейбница // Типология литературных взаимодействий. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту. С. 50-63.
1983б "Основания всякой метафизики" В.Я. Брюсова (опыт реконструкции) // Социальная детерминация познания. Культурологический аспект. Труды по философии. Тарту. С. 113-128.
1985 Ранний Брюсов о поэзии и философии Вл. Соловьева // А.Блок и его окружение. Блоковский сборник VI. Тарту. С. 51-65.

Кульюс С.К., Гофайзен М.А.
1985 Идеи Шопенгауэра в русской литературе XIX века // Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII — XX вв. Тезизы научной конференции. Таллин. С. 100-103.

Лавров А.В.
1976 Вячеслав Иванов. Письма к Ф.Сологубу и Ан.Н. Чеботаревской // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л. С. 136-150.
1978 Мифотворчество "аргонавтов" // Миф — фольклор — культура. Л. С. 137-170.
1981 Материалы Андрея Белого в рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1979. Л. С. 29-79.

Лапшина Н.
1977 Мир искусства. Очерки истории и творческой практики. М.

Левин Ю.И.
1981 Тезисы к проблеме непонимания текста // Семиотика. Труды по знаковым системам. Т. 12. Тарту. С. 83-96.

Левинтон Г.А.
1975 Замечания к проблеме "Литература и фольклор" // Семиотика. Труды по знаковым системам. Т. 7. Тарту. С. 76-87.

Лермонтов М.Ю.
II Избранные произведения в двух томах. Том второй (1835-1841). Библиотека поэта. Большая серия. М.; Л., 1964.
Демон Цит. с указанием номеров стихов.

Литературные манифесты
От символизма к Октябрю. Том I. / Ред. Н.Л.Бродский и др. М.,1929. Репр. Мюнхен, 1969.

ЛН 27-28
Литературное наследство. Т. 27-28. М., 1937.

Локс К.
1937 Брюсов — теоретик символизма // *ЛН 27-28, 265-267.*

Лотман Ю.М.
1968 Семантика числа и тип культуры. цит. по: Readings in Soviet Semiotics. Russian texts. Ann Arbor 1977.P. 365-369.
1969 Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста // Семиотика. Труды по знаковым системам. Т. 4. С. 206-238.
1971 Проблема обучения культуре как ее типологическая характеристика // Семиотика. Труды по знаковым системам. Т. 5. Тарту. С. 167-176.
1973 О мифологическом коде сюжетных текстов // Сб.статей

по вторичным моделирующим системам. Тарту. С. 86-90.
1973а О двух моделях коммуникации в системе культуры // Семиотика. Труды по знаковым системам. Т. 6. Тарту. С. 227-243.
1973б О.М.Фрейденберг как исследователь культуры // Семиотика. Труды по знаковым системам. Т. 6. Тарту. С. 482-489.
1973с Театр и театральность в строе культуры XIX века // Semiotyka i struktura tekstu. Warszawa etc., 1973. P. 337-356.
1973д Die Entstehung des Sujets typologisch gesehen. in: Aufsatze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur. Kronberg 1974. S. 39-66 (=Статьи по типологии культуры. II. Тарту 1973).
(1970) 1974 Das Problem des Zeichens und des Zeichensystems und die Typologie der russischen Kultur des 11.- 19. Jahrhunderts. in: Aufsatze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur. Kronberg 1974. S. 378-411.(=Статьи по типологии культуры. II. Тарту 1973).
1978 Феномен культуры // Семиотика культуры. Труды по знаковым системам. Т. 10. Тарту. С. 3-17.

Лотман Ю.М., Минц З.Г.
1981 Литература и мифология // Семиотика. Труды по знаковым системам. Т. 13. Тарту. С. 35-55.

Лотман Ю.М., Успенский Б.А.
1973 Миф — имя — культура // Семиотика. Труды по знаковым системам. Т. 6. Тарту. С. 282-302.

Лохвицкая М.А.
1972 Стихотворения // *Поэты 1880-1890-х годов, 601-633.*

Льдов К.Н.
1972 Стихотворения // *Поэты 1880-1890-х годов, 175-207.*

Максимов Д.Е.
1964 Критическая проза Александра Блока // Блоковский сборник I. Тарту. С. 28-97.
1969 Брюсов. Поэзия и позиция. Л.
1972 Идея пути в поэтическом сознании А.Блока // Блоковский сборник II. Тарту. С. 25-121.
1979 О мифопоэтическом начале в лирике Блока (Предварительные замечания) // Творчество А.А.Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник III. Тарту. С. 3-33.

Манифесты и программы русских футуристов.
Die Manifeste und Programmschriften der russischen Futuristen. Mit einem Vorwort herausgegeben von Vl.Markov. München. 1967.

Марков В.
1978 К вопросу о границах декаданса в русской поэзии (и о лирической поэме) // American Contributions to the Eight International Congress of Slavists. Columbus. Band 2. P. 485-498.
1989 Kommentar zu den Dichtungen von K.D.Bal'mont 1890-1909. Köln-Wien.

Медведев П. [Бахтин М.]
1928 Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Л.

Мелетинский Е.М.
1976 Поэтика мифа. М.

Мережковский Д.С.
(Без вых. данных) Собрание стихов. 1883-1910 гг. М., 1900.
I-XVIII Полное собрание сочинений Дмитрия Сергеевича Мережковского. Том X. М., 1911; Том XI. М., 1911; Том XVIII. М., 1914.
1972 Стихотворения // *Поэты 1880-1890-х годов, 139-174.*

Минский Н.М.,
1890 При свете совести. Изд. 4-ое. СПб. , [1890] 1897.
1900 Фридрих Ницше // Мир искусства. № 4. С. 139-147.
I-IV Полное собрание стихотворений в четырех томах. Изд. 4-ое. СПб., 1907.
(Без вых. данных) Из мрака к свету. Избранные стихотворения. Берлин-Пг., 1922.
1972 Стихотворения // *Поэты 1880-1890-х годов, 84-137.*

Минц З.Г.
1964 Поэтический идеал молодого Блока // Блоковский сборник I. Тарту. 172-225.
1965 Лирика Александра Блока (1898-1906). Специальный курс. Лекции для студентов заочного отделения. Вып. 1. Тарту.
1966 Две модели времени в лирике Вл. Соловьева // Тезисы докладов во второй летней школе по вторичным моделирующим системам. Тарту. С. 96-104.
1967 Частотный словарь "Стихов о Прекрасной Даме" А.Блока и некоторые замечания о структуре цикла // Семиотика. Т. 3. Тарту.
1968 О "Беседах с поэтом В.И.Ивановым" М.С.Альтмана // Труды по русской и славянской филологии. Т. XI.

Литературоведение. Тарту. 297-303.
1970 Структура "художественного пространства" в лирике А.Блока // Труды по русской и славянской филологии. Т. XV. Литературоведение. Тарту. С. 203-293.
1971 К генезису комического у Блока. (Вл. Соловьев и А.Блок) // Труды по русской и славянской филологии. Т. XVIII. Литературоведение. Тарту. С. 124-194.
1971a Две модели времени в лирике Вл. Соловьева // Тезисы советского литературоведческого структурализма. / Hg. und eingel. von K.Eimermacher. Munchen. S. 321ff.,
1974 Понятие текста и символистская эстетика // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам I (5). Тарту. С. 134-141.
1974a Владимир Соловьев — поэт // Владимир Соловьев. Стихотворения и шуточные пьесы. Библиотека поэта. Большая серия. Л. С. 5-56.
1975 Строение "художественного мира" и семантика словесного образа в творчестве А. Блока 1910-х гг. // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции "Творчество А.А.Блока и русская культура XX века". Тарту. С. 43-47.
1979 Символ у А.Блока // Russian Literature. V. VII. P. 193-248.
1979a О некоторых "неомифологических" текстах в творчестве русских символистов // Творчество А.А.Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник IV. Тарту. С. 76-120.
1980 А.Блок в полемике с Мережковским // Блоковский сборник IV. Тарту. С. 16-222.
1980a Блок и русский символизм // *ЛН 92/1 А. Блок, 98-172.*
1986 Об эволюции русского символизма. (К постановке вопроса: тезисы) // А.Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века. Блоковский сборник VII. Тарту. С. 7-24.
1988 "Новые романтики" (К проблеме русского предсимволизма) // Тыняновский сборник. 3-ие Тыняновские чтения. Рига. С. 144-158.

Минц З.Г., Благоволина Ю.П.
1980 Переписка Блока с В.Я.Брюсовым // *ЛН 92/1 А.Блок,* 466-478.

Минц З.Г., Лотман Ю.М.
1973 Индивидуальный творческий путь и типология культурных кодов // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту. С. 96-98.
1974 О глубинных элементах художественного замысла. К дешифровке одного непонятного места из воспоминаний о Блоке // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам I (5). Тарту. С. 168-175.

1983 Образы природных стихий в русской литературе (Пушкин — Достоевский — Блок) // Типология литературных взаимодействий. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту. С. 35-41.

Минц З.Г., Пустыгина Н.С.
1975 "Миф о пути" и эволюция писателей-символистов // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции... Тарту. С. 147-152.

Минц З.Г., Шишкина О.А.
1971 Частотный словарь "Первого Тома" лирики А.Блока // Семиотика. Труды по знаковым системам. Т. 5. Тарту. С. 310-332.

МНМ
I, II Мифы народов мира. Том I. М., 1981. Том II. М., 1982.

Модернисты
1908 Модернисты, их предшественники и критическая литература о них. Каталог библиотеки общества взаимного вспомоществования приказчиков-евреев имени учредителя С.И. Бернфельда. Одесса.

Мусхелишвили Н.Л., Сергеев В.М.,
1983 Контекстная семантика понятий и зарождение логических парадигм (логика византийских мыслителей и идеи квантовой физики) // Текст: семантика и структура. М., 285-295.

Надсон С.Я.
(Без вых. данных) Полное собрание стихотворений. Библиотека поэта. Большая серия. Л., 1962.

О Федоре Сологубе
1911 Критика. Статьи и заметки. Сост. Анаст. Чеботаревская. СПб. (Репр. Анн Арбор 1983)

Панченко А.М., Смирнов И.П.
1971 Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX в. // ТОДРЛ [Труды отдела Древнерусской литературы]. Т. XXVI. С. 33-49.

Панов М.В.
1962 Стилистика // Русский язык и советское общество. Проспект. Алма Ата.

Паперный В.М.
1975 Блок и "Происхождение трагедии" Ницше. (К проблеме "Блок и Ницше") // Тезисы I Всесоюзной конференции... Тарту. С. 107-112.
1979 Блок и Ницше // Типология русской литературы и проблемы русско-эстонских литературных связей. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Т. XXXI. Тарту. С. 84-106.

Полонский Я.П.
(Без вых. данных) Стихотворения. Библиотека поэта. Большая серия. Л., 1954.

Полонский Г.
1914 Поэзия Минского // *С.А. Венгеров 1914, I, 369-403.*

Померанцева Э.В.
1975 Рассказы о колдунах и колдовстве // Семиотика. Труды по знаковым системам. Т. 7. Тарту. С. 88-95.

Помирчий Р.Е.
1973 Из идейных исканий В.Я. Брюсова (Брюсов и Лейбниц) // Брюсовские чтения 1971 года. Ереван. С. 164 и сл.

Пономарева Г.М.
1983 И.Анненский и А.Потебня // Типология литературных взаимодействий. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту. С. 64-72.
1985 Анненский и Уайльд (Английская эстетическая критика и "Книги отражений" Анненского) // Проблемы типологии русской литературы. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту. С. 112-121.

Поэтическая фразеология Пушкина
М., 1969.

Поэты 1880-1890 годов
1972 Библиотека поэта. Большая серия. Л.

Пустыгина Н.С.
1975 К изучению эволюции русского символизма // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции... Тарту. С. 143-147.
1983 Философско-эстетические взгляды Ф.Сологуба 1906-1909 гг. и концепция театра Единой Воли. Статья I // Типология литературных взаимодействий. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту. С. 109-121.

Пушкин А.С.
I-III Полное собрание сочинений в десяти томах. М., 1962.

Розанов В.В.
1899 О символистах и декадентах // Розанов. В.В. Религия и культура. СПб. С. 128-139.
1901 On Symbolists and Decadents. Engl. transl. from: "Religija i kul'tura", in: Russian Literature Triquarterly. V. 8. P. 281-292.
1913 Люди лунного света. Метафизика христианства. Второе изд. СПб.

Русская литература конца XIX — начала XX в. 1901-1907
М., 1971.

Русские символисты I, II
Выпуск первый. М., 1894; Выпуск второй. М., 1894.

Рязановский Ф.А.
1915 Демонология в древне-русской литературе. М.

Сапогов В.А.
1985 О юморе Брюсова. (К проблеме романтической иронии в системе русского символизма) // Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII — XX вв. Тезисы научной конференции. Таллин. С. 103-11.

Случевский К.К.
(Без вых. данных) Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта. Большая серия. Л., 1962.
1968 Забытые стихотворения / Предисл. Дм. Тхоржевского. Мюнхен.

Смирнов. И.П.
1972 От сказки к роману // ТОДРЛ. Т. XXVII. С. 284-320.
1977 Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М.
1977a Древнерусский смех и логика комического // ТОДРЛ. Т. XXXII. С. 305-318.
1978 Место "мифопоэтического" подхода к литературному произведению среди других толкований текста (о стихотворении Маяковского "Вот так я сделался собакой") // Миф — фольклор — литература. Л. С. 186-203.
1979 О подделках А.И.Сулакадзевым древнерусских памятников (место мистификации в истории культуры) // ТОДРЛ. Т. XXXVI. С. 200-219.
1981 Диахронические трансформации литературных жанров

и мотивов. Wien.
1983 О нарсистическом тексте. (Диахрония и психоанализ) // Wiener Slavistischer Almanach. С. 12. С. 21-46.
1987 На пути к теории литературы. Амстердам.
1988 Авангард и символизм (элементы постсимволизма в символизме) // Russian Literature. V. XXIII. P. 147-168.

Соловьев Вл.С.
(Без вых. данных) Стихотворения и шуточные пьесы. Репринт издания: М., 1922. Мюнхен 1968.
I-X Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьева / Под ред. С.М.Соловьева и Е.Л. Радлова. 2-е изд. СПб., 1911-1914.
6 Wladimir So¬owjew. Philosophie. Theologie. Mystik. Gesammelte Werke. Freiburg 1956 (Band 6).

Сологуб Ф.
1906 Я. Книга совершенного самоутверждения // Золотое руно. № 2. С. 76-79.
I V IX Собрание сочинений Федора Сологуба. Том I. СПб. 1909. Том V. СПб. 1910. Том IX. СПб. 1911.
(Без вых. данных) Стихотворения. Библиотека поэта. Большая серия. Л., 1975.
1974 Письма к Л.Я.Гуревич и А.Л.Волынскому / Публикация И.Г.Ямпольского // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1972 год. Л. 112-130.

Терновская О.А.
1979 Об одном мифологическом мотиве в русской литературе // Вторичные моделирующие системы. Тарту. С. 73-79.

Толстой. Н.И.
1974 Из заметок по славянской демонологии. I. Откуда дьяволы разные? // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам I (5). Тарту. С. 27-32.

Тютчев Ф.И.
I-II Лирика. М., 1966.

Тяпков С.
1980 Русские символисты в литературных пародиях современников. Иваново.

Федоров А.В.
1959 Поэтическое творчество Иннокентия Анненского // И. Анненский. Стихотворения и трагедии. Библиотека поэта. Большая серия. Л. С. 5-60.

1975 Проза А. Блока и "Книги отражений" И. Анненского (Опыт типологического сравнения). // Тезисы Всесоюзной (III) конференции "Творчество А.А. Блока и русская культура XX века". Тарту. С. 90-95.

Фет А.А.
(Без вых. данных) Полное собрание стихотворений. Библиотека поэта. Большая серия. Л., 1959.

Философов Д.
1900 Национализм и декадентство // Мир искусства. С. 207-212.

Философские течения русской поэзии
1896 Избранные стихотворения и критические статьи С.А. Андреевского, Д.С. Мережковского, Б.В. Никольского, П.П. Перцова и Вл. Соловьева. Составил П. Перцов. СПб.

Флоренский П.
1914 Столп и утверждение истины. Опыт православной феодицеи в двенадцати письмах. М.
[1922] 1973 Строение слова / Вступ. заметка от редакции, комментарии С.С. Аверинцева // Контекст 1972. М. С. 344-375.
[1923] 1971 Симболариум (словарь символов) // Семиотика. Труды по знаковым системам. Т. 5. Тарту. С. 521-527.
[1923] 1984 Неосуществленный замысел 1920-х годов создания Симболариума (словаря символов) и его первый выпуск "Точка" / Предисл. Е.А.Некрасовой // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1982. Л. С. 99-115.
1971 О работах П. Флоренского // Семиотика. Труды по знаковым системам. Т. 5. Тарту. С. 501-503.

Фофанов К.М.
(Без вых. данных) Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта. Большая серия. М.; Л., 1962.

Фрейденберг О.
1936 Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. Л.
1978 Миф и литература древности. М.

Цертелев Д.Н.
1972 Стихотворения // *Поэты 1880-1890-х годов, 208-228.*

Цивьян Т.В.
1973 О некоторых способах отражения в языке оппозиции

внутренний / внешний // Структурно-типологические исследования в области грамматики славянских языков. М. 242-261.

Чеботаревская А.
1911 Творимое творчество // *О Федоре Сологубе, 79-95.*

Чернов В.
1913 Эрос и мечта в поэзии Валерия Брюсова // Заветы. № 12. С. 51-74.

Чуковский К.И.
1911 Навьи чары мелкого беса // *О Федоре Сологубе, 35-57.*

Чулков Г.И.
1911 Дымный ладан // *О Федоре Сологубе, 200-207.*

Шестов Л.,
1895 Идеализм и символизм "Северного Вестника" // Russian Literature Triquarterly. V. 16. P. 316-330.
1911 Поэзия и проза Федора Сологуба // *О Федоре Сологубе, 58-71.*

Шкловский В.Б.
[1917] 1969 Искусство как прием // Texte der russischen Formalisten. Band I. [Hg. von J.Striedter]. Munchen. S. 2-35.
[1925] 1927 Пять человек знакомых. М.

Шмаков Г.Г.
1972 Блок и Кузмин. Новые материалы // Блоковский сборник II. Тарту. С. 341-364.

Эйхенбаум Б.М.
1924 Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Л.

Эллис [Л.Л. Кобылинский]
1910 Русские символисты. М.

УКАЗАТЕЛЬ ИЗБРАННЫХ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ПОНЯТИЙ

ИНОЯЗЫЧНЫЕ ТЕРМИНЫ И ВЫРАЖЕНИЯ

УКАЗАТЕЛЬ ИЗБРАННЫХ МОТИВОВ И ПАРАДИГМ

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Содержание

А. ХАНЗЕН-ЛЁВЕ

РУССКИЙ СИМВОЛИЗМ. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / Пер. с нем. С. Бромерло, А. Ц. Масевича и А. Е. Барзаха — СПб., «Академический проект», 1999 — 512 с. (Серия «Современная западная русистика», т. 20)

ISBN 5—7331—0017—6

Монография видного австрийского слависта Аге Ханзен-Леве представляет собой первый том из задуманного автором пятитомного исследования о русском символизме. Это первый в мировой филологической науке опыт подробного (почти исчерпывающего по своему охвату) систематизированного исследования образно-поэтической и мотивной структуры основного комплекса текстов, вписывающихся в рамки раннесимволистской литературной школы. Предметом авторского внимания здесь оказывается "декадентство", исповедовавшееся, главным образом, в первом поколении русских символистов (Брюсов, Бальмонт, Минский, Мережковский, Гиппиус и др.). Автор читает их произведения как некий единый Текст, со своей внутренней логикой и взаимосвязями. На богатом материале рассматриваются важнейшие мифопоэтические параметры, в совокупности составляющие феномен "декадентского" эстетического мироощущения: мотивы "замкнутости", "отчуждения", "забвения", "страсти" и "бесстрастия", "теней" и "отблесков" и т. п., а также семантические комплексы и понятия, характерные для "демонического", "диаволического" осмысления реальности ("диаволический" урбанизм и эстетика зла, художник как демиург, искусство как религия и др.). Большой интерес представляют параллели, проводимые автором между символистским миросозерцанием и системой взглядов, восходящей к гностическим сектам эпохи возникновения христианства, аналогии с маньеристскими теориями. Издание включает в себя справочный аппарат, библиографический указатель и индекс анализируемых понятий и мотивов.

А. ХАНЗЕН-ЛЁВЕ
Русский Символизм

Редактор *А. Е. Барзах*
Художник *Ю. С. Александров*
Художественный редактор *В. Г. Бахтин*
Компьютерная верстка *А. Т. Драгомощенко*
Корректор *О. И. Абрамович*

ЛР №066191 от 27.11.98

Подписано в печать 23.12.98. Формат 60×90/16
Печать офсетная. Тираж 1000 экз. Заказ № 3113

Отпечатано с готовых дипозитивов
в Академической типографии «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

А. Ханзен-Лёве

СОВРЕМЕННАЯ
ЗАПАДНАЯ
РУСИСТИКА



А. Ханзен-Лёве

РУССКИЙ СИМВОЛИЗМ